



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Küsse als Bisse.
Ökonomisierung von Beziehungen am Beispiel
ausgewählter Texte Ödön von Horváths“

Verfasserin

Barbara Wöhrer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 299 333

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Psychologie und Philosophie, UF Deutsch

Betreuer:

Mag. Dr. Klaus Kastberger, Privatdoz.

Inhalt

1. EINLEITUNG	2
2. GENUINER BEITRAG	4
2.1. AKTUALITÄT IM WIENER THEATER	11
3. ÖDÖN VON HORVÁTH	14
3.1. INHALTSSKIZZEN	16
<i>36 Stunden: (1929)</i>	16
<i>Geschichten aus dem Wiener Wald: (1931)</i>	16
<i>Kasimir und Karoline: (1932)</i>	17
<i>Don Juan kommt aus dem Krieg: (1936)</i>	17
<i>Figaro läßt sich scheiden: (1936)</i>	17
4. DIE ÖKONOMIE IN BEZIEHUNGEN UND DIE VERDINGLICHUNG DES MENSCHEN	19
4.1. 36 STUNDEN	21
4.2. GESCHICHTEN AUS DEM WIENER WALD	23
4.3. KASIMIR UND KAROLINE	26
4.4. FIGARO LÄßt SICH SCHEIDEN	29
4.5. DON JUAN KOMMT AUS DEM KRIEG	32
5. ÖDÖN VON HORVÁTH UND DIE FRAGMENTE EINER SPRACHE DER LIEBE	34
5.1. STILLE	36
5.2. ABHÄNGIGKEIT	49
5.3. KATASTROPHE	59
5.4. ZUGRUNDEGEHEN	70
6. KONKLUSION	87
7. BIBLIOGRAPHIE	90
8. ANHANG	97
ABSTRACT	97
DANKSAGUNG	99
LEBENS LAUF	100

1. Einleitung

„Das dramatische Grundmotiv aller meiner Stücke ist der ewige Kampf zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein. [...] es ist mir öfters nicht restlos gelungen, die von mir angestrebte Synthese zwischen Ironie und Realismus zu gestalten. [...] es ist keine einzige Szene in ihnen [den Stücken], die nicht dramatisch wäre – unter dramatisch verstehe ich nach wie vor, den Zusammenstoß zweier Temperamente – die Wandlungen, usw. In jeder Dialogszene wandelt sich eine Person. Bitte nachlesen! [...] Denn letzten Endes ist ja das Wesen der Synthese von Ernst und Ironie, die Demaskierung des Bewusstsein.“¹

Die Aktualität Ödön von Horváths und die intensive Beschäftigung mit seinen Werken ist nahezu monumental, und mit einem ausgeprägten Interesse für gegenwärtiges Literaturgeschehen ist es unmöglich, nicht auf die breiten Auseinandersetzungen mit dem Autor Ödön von Horváth zu stoßen. Im Moment erscheint die größte, umfangreichste und sicher auch arbeitsintensivste Gesamtausgabe aller Werke Horváths, weiters wird eine enorme Menge an Sekundärtexten, die sich mit Werken Horváths beschäftigen, editiert, und das „Horváth Jahr“ mit unzähligen Neuinszenierungen von Horváths Dramen, Horváth-Tagungen und Horváth-Symposien fand 2012 statt. Noch immer ist kein Ende der *Horváth-Entzücktheit* in Sicht und das ist ein großer Gewinn für alle Kultur- und Literaturbegeisterten.

Das von mir behandelte Thema ist meiner Meinung nach von enormer Brisanz und von sozialen und gesellschaftlich zeitgeistigen Phänomenen gekennzeichnet. Das Thema der Beziehungen zwischen Frau und Mann muss immer wieder aufgegriffen und diskutiert werden und ist aktuell wie eh und je. Denn vor allem die Tatsache, dass zwei Menschen einfach nicht anderes handeln können, als sie, besonders aufgrund gesellschaftlicher und sozialer Umstände, nun einmal können, halte ich für überaus aktuell.

In meiner Diplomarbeit soll der Frage nachgegangen werden, wie, weshalb und wann sich Liebesbeziehungen aufgrund einer auftretenden Ökonomisierung bestimmter Werte und einer einhergehenden Rationalisierung der Gesellschaft und ihrer Rahmenbedingungen verändern. Es geht mir also darum, aufzuzeigen, wie die ökonomischen Verhältnisse die natürlichen Verhältnisse von Mann und Frau durcheinander gebracht haben/bringen. Es sollen sowohl die gesellschaftlichen Einwirkungen, die als Folge die Unterscheidung von Gebrauchswert versus Naturalwert eines Menschen mit sich ziehen, als auch die Diskrepanz zwischen gesellschaftlichem Körper (Frau als Ware) versus natürlichem Körper untersucht werden. In

¹ Horváth, Ödön von: Kasimir und Karoline. Hg. von Klaus Kastberger u. Kerstin Reimann. Stuttgart: Reclam 2009. S. 161.

engem Zusammenhang stehen diese Untersuchungen mit der Analyse der Arbeitslosigkeit, der Schicksalslosigkeit der ProtagonistInnen und der Figur des *gefallenen Fräuleins*.

Um den Einfluss von Profitüberlegungen in Zusammenhang mit Liebesbeziehungen zu untermauern, ein kurzes Zitat aus *36 Stunden*:

„Die Bourgeoisie ist nämlich überaus intelligent. Sie hat auch erkannt, dass es selbst unter Ausbeutern nur Ausbeutung gibt. Nämlich, dass die ganze Liebe nur eine Frage der kaufmännischen Intelligenz ist.“²

Es soll also aufgezeigt werden, wie Liebesbeziehungen durch ökonomische Werte geprägt, verändert und zugrunde gerichtet werden können.

Sozialkritisch nähert sich Horváth in seinen Stücken dem biedereren Kleinbürgertum und versucht es vor allem über den Weg der Sprache zu entlarven. Die Folgen des Pessimismus, der inneren Kälte und der Deformation des desillusionierten Kleinbürgertums, auf die gesellschaftlichen Strukturen und auf die Gefühlswelten der einzelnen ProtagonistInnen werden, im Zuge der neuen Sachlichkeit bei Horváth, unverschönert dargestellt. Dazu schreibt Axel Fritz Folgendes:

„Die Neue Sachlichkeit nimmt eine beträchtliche Relativierung des bis dahin allzu dominierenden Gefühlsidealismus vor und betont die Einwirkung gesellschaftlicher Kräfte nicht nur auf das menschliche Handeln im allgemeinen, sondern auch auf den bis dahin diesen Einflüssen immer noch entzogen geschilderten Gefühlsbereich der Liebe.“³

Der Einflüsse der sozialen Umstände auf zwischenmenschliche Beziehungen und vor allem auf Liebesbeziehungen bringt Horváth drastisch zum Vorschein und er führt die Abgründe der menschlichen Seelen mit einer subtilen Vehemenz zu Tage.

² Horváth, Ödön von: Der ewige Spießer. Gesammelte Werke. Bd. 12. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. S. 112-113.

³ Fritz, Axel: Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. München: List Verlag 1973. S. 200.

2. Genuiner Beitrag

„Start und Ziel

Manchmal plaudern Start und Ziel miteinander.

Es sagt das Ziel:

»Stände ich nicht hier – – – wärest du ziellos!«

Und der Start sagt:

»Das ist schon richtig; doch denke: wäre ich ziellos – – – was dann?«

»Das wäre mein Tod.«

Da lächelt der Start:

»Jaja – – –so ist das Leben, Herr Vetter!«⁴

In den *Geschichten aus dem Wiener Wald* heißt es:

„VALERIE. [...] Jetzt kann ich das Ziel nicht mehr sehen –

ERICH. (*verwirrt*). Was für ein Ziel?

VALERIE. Weil es halt schon dämmert – (sie umarmt ihn und er läßt sich umarmen; ein Kuß). Ein Ziel ist immer etwas Erstrebenswertes. Ein Mensch ohne Ziel ist kein Mensch. [...].“⁵

Mit diesen Zitaten möchte ich ein Beispiel für die Aktualität von Horváths Texten aufzeigen, welche ich im Folgenden noch erläutern werde. Vorwegnehmen möchte ich, dass es mir vor allem darum geht, mit den Horváthschen Werken, deren Problematik nichts an Bedeutung verloren hat, die gesellschaftlichen Missstände oder desaströsen sozialen Gegebenheiten von Heute aufzuzeigen. Es findet in meiner Arbeit eine bewusste Ausklammerung des Diskurses „Horváth als Kritiker seiner Zeit“⁶ statt, denn über vergangene diverse gesellschaftliche, ökonomische und soziale Gegebenheiten zu Horváths Schaffenszeit ist schon Unzähliges geschrieben und analysiert worden. Die viel interessantere Möglichkeit, mit Horváths Texten umzugehen, bedeutet für mich, Parallelen der sozialen, ökonomischen und gesellschaftlichen Missstände zwischen der Zeit Horváths und unserer Zeit zu ziehen.

Das zu Beginn erwähnte Zitat hat den Anschein, als hätte Horváth mit diesem Kapitel aus den *Sportmärchen* eine Prognose oder Beschreibung der heutigen Jugend dargelegt. Damit meine ich die mitteleuropäische Bevölkerung zwischen 20 und 30 Jahren.

⁴ Sportmärchen Kapitel 2. <https://www.google.at/#q=gutenberg+spiegel>. (16.4.2013).

⁵ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Stuttgart: Reclam 2009. S. 36.

⁶ Vgl. Fritz, Axel: *Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit*. München: List Verlag 1973.

Die heutige Situation der *Generation Maybe*⁷, der sowohl aufgrund tausender Möglichkeiten oft sowohl der Weg als auch das Ziel verloren gegangen ist, beschreibt ein Onlineartikel der Zeitung *welt.de* folgendermaßen:

„Es sind der Möglichkeiten zu viele, so scheint es. Wir haben vergessen, wie man Entscheidungen trifft. Und wir haben es uns in unserer Unentschlossenheit bequem gemacht. [...] Bei Musil ist es die fragmentierte Moderne, die am Horizont heraufzieht und die Menschheit in Unsicherheit hüllt. Heute ist es die heterogene Postmoderne, mit der die jungen Menschen nicht zurecht kommen. Eine Zeit, in der alles möglich ist, die die Menschen aber hilflos überfordert. Die Angst vor Veränderung lähmt sie einst wie jetzt. [...] Wir sind unsicher. Und wir haben Angst. Wir treten auf der Stelle und werfen uns in eine selbst verschuldete Unmündigkeit. Nicht mehr so sehr der Wille zur Entfaltung ist größer, sondern der zur Festanstellung. Was früher der Inbegriff von Biederkeit war, gilt mittlerweile wieder als erstrebenswert. [...] Statt an der eigenen Verwirklichung zu basteln, schnorrt man die Eltern um einen Zuschuss für die nächste Thailand-Reise an, um sich ja nicht den Unwägbarkeiten des Lebens stellen zu müssen.“⁸

Auf das Leben von heute auf morgen und die Angst, Verantwortung zu übernehmen, passt folgendes kurze Prosazitat aus dem Stück *Ohne Geld*⁹, in dem Horváth die Gedanken und die Einstellungen zweier Landstreicher, die sich irgendwie durch das Leben schmuggeln, beschreibt. Die zwei Landstreicher dürfen bei einem Bauern übernachten, der im Gegenzug von ihnen verlangt, dass sie ihm am Morgen mit dem Heu helfen, doch die zwei stehlen sich in der Früh davon – ohne zu helfen.

„Ins Heu sollten wir? Was denn nicht noch!
Wir werden doch nicht arbeiten, wir sind ja nicht blöd!
Ja, wenn man gleich eine Arbeit bekäme, mit der man viel Geld verdienen könnte, dann natürlich schon! Aber das Geld reicht höchstens für ein Essen. Und das können wir uns auch erbetteln. Oder stehlen. Leider kann man sich nicht stehlen, daß die Schuhe geflickt werden. Aber darauf legen wir auch keinen Wert. Die sogenannten anständigen Menschen, sie sollen uns nur ausweichen! [...] Seit ich mich erinnere, hatte ich immer nur das, was ich gerade gebraucht habe. Ich lebte immer von heute auf morgen.“¹⁰

Resignation entsteht vor einer Welt, die in „Ordnung“ ist, mit den Gedanken und den Gefühlen, unbewusst oder bewusst, dass man in solch schwierigen Zeiten ohnehin nie zu Wohlstand, Ansehen, Anerkennung und einem erfüllten Leben gelangen kann. Hoffnungslosigkeit entsteht dann, wenn nichts und alles möglich ist, und dadurch kommt es

⁷ Jeges, Oliver: Generation Maybe. http://www.welt.de/print/die_welt/debatte/article13940770/Generation-Maybe.html. (10.03.2013).

⁸ Ebd.

⁹ Horváth, Ödön von: Himmelwärts und andere Prosa aus dem Nachlaß. Hg. von Klaus Kastberger. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. S. 19.

¹⁰ Ebd., S. 20.

zu Resignation oder Überforderung der betroffenen Personen. Für die zwei Landstreicher gilt das Erstere, nämlich die Unmöglichkeit, zu wirtschaftlichem Erfolg zu gelangen, und ihnen bleibt nur noch die Resignation. Die schier unbegrenzte Anzahl an Möglichkeiten und die damit verbundene Überforderung und Resignation ist ein modernes Phänomen. Dass Hoffnungslosigkeit entsteht, sieht man an den heutigen Jugendlichen, denn Hoffnungslosigkeit macht sich oft dort breit, wo es kaum Grenzen gibt. Dadurch, dass so vieles machbar ist und auch die Möglichkeit gegeben ist, unterschiedliche Beziehungen zu knüpfen – und jede vielleicht noch zu etwas dienlich sein könnte beziehungsweise der Selbstoptimierung nützlich sein könnte – ertrinkt man metaphorisch in einem Pool an sozialen Kontakten, die auf den eigenen Nutzen und das Vorankommen in seinem Feld hin optimiert, rationalisiert beziehungsweise ökonomisiert werden müssen. Dadurch verringert sich die Anzahl an wahren und innigen „Intimbeziehungen“¹¹, auch aus Angst vor Verlust dieser und der Beklemmung, dafür Verantwortung übernehmen zu müssen.

Unter der Rationalisierung und Ökonomisierung von Beziehungen wird somit das Eingehen und Einlassen auf eine Beziehung aus vorrangig eigenem Interesse verstanden, egal, ob das eigene Interesse intrinsisch motiviert ist oder extrinsisch, zum Beispiel von gesellschaftlichen und sozialen Anschauungen geprägt ist. Das Hoffen auf einen Job, auf eine Gehaltserhöhung, auf eine bessere Position, auf die Übertragung von Verantwortung lässt einen oft unbewusst oder bewusst genau diese Personen kennen lernen, die dies ermöglichen könnten. Unbewusst deshalb, weil den berechnenden Personen ihre sozialen Berechnungen leider oft selbst nicht bewusst sind.

Wenn Hans Joas über die Liebe zwischen Kasimir und Karoline schreibt: „[...] es geht also nicht um die Liebe an sich und über alle Zeiten, sondern um Liebe 1930, [...] um Liebe als höchste Form zwischenmenschlicher Beziehung und ihre Verzerrung unter den Bedingungen einer von der Herrschaft des Geldes geprägten Gesellschaft“¹², dann stellt sich die dringliche Frage, ob unsere Gesellschaft noch immer von und durch Geld geprägt ist. Höchstwahrscheinlich mehr denn je, möchte ich in Zeiten des Kapitalismus¹³ vermuten. Doch nicht nur Geld, sondern auch die Optimierung des eigenen Selbst, die oft die Verdinglichung¹⁴ des Partners und sogar des eigenen Ichs mit sich zieht, und die nahezu

¹¹ Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. S. 14.

¹² Joas, Hans: Ödön von Horváth: Kasimir und Karoline. In: Materialien zu Ödön von Horváths Kasimir und Karoline. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973. S. 47.

¹³ Vgl. dazu: Illouz, Eva: Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012.

¹⁴ Vgl. dazu: Nussbaum, C. Martha: Konstruktion der Liebe, des Begehrens und der Fürsorge. Drei philosophische Aufsätze. Stuttgart: Reclam 2002. S.91. Martha Nussbaum versteht unter der Verdinglichung, dass eine Person von einer anderen als Ding gesehen und/oder als solches behandelt wird. Häufig werden Frauen als Ding oder als Ware betrachtet und diese Verdinglichung führt dazu, dass diese Frauen ihr Dasein

unbegrenzte Zahl an Möglichkeiten und damit an möglichen Partnern führt zu einer Ökonomisierung der zwischenmenschlichen Beziehungen. Sieht man sich die aktuellen wissenschaftlichen und literarischen Erscheinungen an, die sich mit diesem Thema auseinandersetzen, dann sehe ich mich in der Vermutung, dass Liebe immer mehr und immer stärker den Gefahren einer ökonomischen Denk- und Handlungsweise ausgesetzt ist, bestätigt. In dem Buch *Liebe ein unordentliches Gefühl* schreibt Richard David Precht:

„Zum Trennen braucht es nicht viel, und sei es auch nur, dass es in unserer Beziehung an Geld mangelt, um gemeinsam Liebesstreifen nachzudrehen: die Baccardi - Reklame in der Südsee oder die geteilte Zigarette über den abendroten Dächern von Paris. Der Zauber des >arm und trotzdem romantisch< hat keine lange Dauer; selbst Aschenputtel wird reich.“¹⁵

In dem Werk *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus* von Eva Illouz heißt es:

„Die Wahrscheinlichkeit steigt, daß sie [intime Beziehungen] ihres besonderen Charakters verlustig gehen und unter Bezug auf abstrakte Bewertungskriterien beurteilt werden. Das wiederum heißt, daß aus Beziehungen kognitive Objekte werden, die sich miteinander vergleichen lassen und die für Kosten-Nutzen-Analysen zugänglich sind. [...] So erhöht der Prozeß der Kommensuration die Wahrscheinlichkeit, daß unsere intimen Beziehungen fungibel werden, daß sie also zu Objekten werden, die gehandelt und ausgetauscht werden können.“¹⁶

*Liebe in Zeiten völliger Freiheit*¹⁷, und *Der Konsum der Romantik*¹⁸ sind weitere Beispiele von vielen, die sich mit dem Thema Liebe und vor allem der ständigen Möglichkeit der Austauschbarkeit der LiebespartnerInnen zum Vorteil des größtmöglichen eigenen Nutzens in unserer heutigen ökonomischen Gesellschaft auseinandersetzen.

Es geht meist vor allem darum, ob die Beziehungen zu Männern oder zu Frauen, die uns zu etwas dienlich sind, die dem jeweils anderen Nutzen bringen können und diesen in eine bessere Lage versetzen können, als es die gegenwärtige ist, oder die unser Selbstbild bestätigen und erhöhen, die neuen scheinbar wahren und innigen Beziehungen sind.

Sind Beziehungen, die stets dem Drang – sei es bewusst oder unbewusst – der Selbstverbesserung dienlich sind, die wertvolleren Beziehungen? Innig werden sie dadurch wohl kaum sein und wahre Gefühle können in solchen Beziehungen kaum artikuliert werden.

und ihr ganzes Selbst nur mehr als Ding begreifen und verstehen können, da die Verdinglichung den Frauen die Möglichkeit der uneingeschränkten Selbstäußerung und Selbstbestimmung nimmt und sie letztlich ihrer Menschlichkeit beraubt.

¹⁵ Precht, Richard David: *Liebe. Ein unordentliches Gefühl*. München: Goldmann 2010. S. 325.

¹⁶ Illouz, Eva: *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. S. 59.

¹⁷ Hillenkamp, Sven: *Das Ende der Liebe. Gefühle im Zeitalter unendlicher Freiheit*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2012.

¹⁸ Illouz, Eva: *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

Im Gegenteil – so Peter Truschner in einem vor Kurzem geführten Interview über *die Selbstoptimierung im Zeichen des globalen Wettbewerbs*: „[diese Selbstoptimierung] sowie die soziale Kontrolle dieser Selbstoptimierung bringen es mit sich, dass stärkere Gefühle wie Wut oder Geilheit tabuisiert werden. Aus dem einfachen Grund, weil sie jemanden außerhalb seiner Souveränität zeigen. Es ist in dieser Gesellschaft sehr wichtig, erfolgsorientiert und souverän zu wirken, dabei aber berechenbar zu sein und so wenig Ecken und Kanten wie möglich zu haben.“¹⁹

Wenn man nun seine Beziehungen hauptsächlich auf Selbstoptimierung ausrichtet, folgt daraus, dass in diesen stärkere Gefühle unterdrückt werden. Erfolgsorientierung spielt also auch in der Partnerwahl eine entscheidende Rolle.

„In vielen gegenwärtigen Beziehungen gehört die perfekte Deckungsgleichheit zwischen den Zielvorgaben und dem, was man gerade hat, stets perfektioniert und überholt.“²⁰

Unweigerlich fällt einem dazu Don Juan aus dem Werk *Don Juan kommt aus dem Krieg* ein, der aufgrund seiner unerfüllbaren Idealvorstellung auf der verzweifelten Suche nach der perfekten Frau scheitert. Die Frauen wollen, natürlich aus egozentrischen Gründen, die Idealvorstellung Don Juans verkörpern und erfüllen, und ihn somit von seiner Suche befreien. Kurt Bartsch schreibt dazu:

„Sie [die Frauen] wollen ihn erlösen in dem Sinne, wie die Männer in Horváths Volksstücken in Beziehungen von Frauen erlöst sein wollen, von denen sie was haben.“²¹

Doch ist es nicht so, dass Frauen Don Juan nicht nur erlösen wollen, sondern, wie auch Horváth in seinem Vorwort zu *Don Juan* schreibt, die Frauen durch Don Juan versuchen, etwas zu bekommen, nämlich die Genugtuung, sich mit Don Juan einlassen zu können und kurzfristig von ihm begehrt zu werden? Don Juan sucht die „Vollkommenheit“²², die es auf Erden, vielleicht nur für Augenblicke gibt, und Frauen wollen dieses Beweisstück für diese Vollkommenheit sein. Unter dem Deckmantel, Don Juan zu erlösen, geht es eigentlich um eine reine Genugtuung, die der Befriedigung des eigenen Seelenwohls dient, nämlich sich selbst als vollkommen zu zeigen/sehen, nach dem Motto: *Wenn mich Don Juan nimmt, der*

¹⁹Gmünder Stefan: Ständige Mobilmachung des Ego. Ein Interview mit Peter Truschner. In: Der Standard. S. A1. (20.4. 2013).

²⁰Truschner über Bekannte, die selbst in Beziehungen in Onlineportalen stets nach einem noch perfekteren Partner suchen, der natürlich der Selbstoptimierung dienlich ist und die eigenen Ziele zu verwirklichen hilft.

²¹Bartsch, Kurt: Ödön von Horváth. Stuttgart – Weimar: Metzler 2000. S. 139.

²²Horváth, Ödön von: Don Juan kommt aus dem Krieg. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 9. Hg. von Nicole Streitler. Berlin: de Gruyter 2010. S. 379.

nur das Vollkommene sucht, bin ich vollkommen und das werde ich mir beweisen. Es geht also im weitesten Sinne um mich, nicht um ihn, also wieder keine Liebe per se, sondern die Rationalisierung und Ökonomisierung der Liebesbeziehung und die *Selbstoptimierung* sind das Standbein dieser.

Ein immer wiederkehrendes Thema und Motiv in Horváths Texten ist das der Prostitution beziehungsweise das der „Desillusionierung und Materialisierung des Gefühls“²³, sei es Marianne in *Geschichten aus dem Wiener Wald*, Elli und Maria in *Kasimir und Karoline* oder Agnes Pollinger in *36 Stunden*, die ihre Gefühle materialisieren und, um zu überleben, ihren Körper prostituieren müssen. Axel Fritz schreibt über die Auseinandersetzung Horváths mit dem Thema der Prostitution:

„Statt nach ökonomisch-gesellschaftlichen Ursachen zu fragen, interessiert man sich nur für die persönliche, die >psychologische Seite< der Prostitution.“²⁴

Agnes Pollinger aus dem Werk *36 Stunden* erlebt folgende Szene:

„Sie wehrte sich nicht.

So nahm er sie, denn sonst hätte er sich übervorteilt gefühlt, obwohl er bereits in Feldafing bemerkt hatte, dass sie ihn niemals besonders aufregen könnte, da sie ein Typ war, den er bereits durch und durch kannte, aber er fühlte sich verpflichtet, sich ihr zu nähern, weil sie nun mal in seinem Auto gefahren ist und weil er ihr ein Schnitzel mit Gurkensalat bestellt hatte, ganz abgesehen von seiner kostbaren Zeit zwischen fünf und neuneinhalb Uhr, die er ihr gewidmet hatte.

Sie wehrte sich nicht und es war ihr klar, dass sie so tat, weil sie nun mal in seinem Auto gefahren ist und weil er ihr ein Wiener Schnitzel mit Gurkensalat bestellt hatte. Nur seine Zeit fand sie nicht so kostbar wie er.“²⁵

Martha Nussbaum betont in ihrem Diskurs über die Verdinglichung des Menschen, unter der sie vor allem die Behandlung der Frau als Ware und als Ding versteht, insbesondere das Problem der Verdinglichung im sexuellen Bereich. Sie schreibt:

„Im Allgemeinen wird das Wort [Verdinglichung] pejorativ gebraucht und bedeutet eine Sprech-, Denk- und Handlungsweise, gegen die der Sprecher Einwände hat, und zwar normalerweise – aber nicht immer – im Bereich der Sexualität.“²⁶

Natürlich hat Agnes gegen Harrys Verhalten Einwände, die sie aufgrund ökonomischer Prinzipien – sie weiß, dass für den Erhalt einer Ware eine Gegenleistung folgen muss –

²³ Fritz, Axel: Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. München: List Verlag 1973. S. 191.

²⁴ Ebd., S. 191.

²⁵ Horváth, Ödön von: Der ewige Spießer. Gesammelte Werke. Bd. 12. Hg. von Traugott Kruschke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. S. 94.

²⁶ Nussbaum, C. Martha: Konstruktion der Liebe, des Begehrens und der Fürsorge. Drei philosophische Aufsätze. Stuttgart: Reclam 2002. S. 90.

jedoch nicht artikuliert. Dennoch kann sie die Widerwärtigkeit, die sie in seinem Verhalten sieht, nicht verheimlichen und er schmeißt sie, da sie bei dem sexuellen Übergriff nichts empfindet, aus dem Auto.

Peter Truschner erwähnt in dem zuvor zitierten Interview²⁷ über das aktuelle Problem der Prostitution Folgendes:

„Ich habe eine Bekannte, die eine Studie über die zunehmende Prostitution unter englischen Studentinnen macht, die sich die Lebenserhaltungs- und Studienkosten nicht mehr leisten können.“²⁸

Dass immer mehr Studentinnen sich ihr Studium durch Prostitution finanzieren ist nach den Büchern von Sonia Rossi²⁹, Alexandra Aden³⁰ und vielen weiteren kein Geheimnis mehr. Dass dies nicht nur Markttricks nach dem Motto „Sex Sells“ sind, belegt eine Studie von 2011, die besagt, dass 3,7 Prozent aller Berliner StudentInnen als Prostituierte arbeiten, somit jede/r 27ste.³¹ Auch dieser aktuelle Befund der heutigen Zeit zeigt, dass es sehr wohl mehr als genug Parallelen zwischen der Zeit Horváths und unserer Zeit gibt und dass genau diese Parallelen Ansatzpunkte, Ausgangspunkte und Verknüpfungspunkte sein müssen, wenn Horváths Werke als etwaige aktuelle Werke besprochen werden sollen. Über den ausgeschöpften *positivistischen Sektor der Horváth – Forschung* schreibt Klaus Kastberger:

„Um die Horváthschen Texte auch nur in etwa als heutige zu verstehen, muß man sie von der historischen Situation ihrer Entstehung ablösen, und zwar gerade auch dann, wenn es zwischen damals und heute schon wieder oder noch immer die ein oder andere Parallele gibt. Daß Parallelen gezogen werden können, heißt ja nicht unbedingt, daß alles gleich geblieben ist.“³²

Einige Parallelen zwischen den Texten Horváths und der gegenwärtigen sozialen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Situation habe ich aufgezeigt, tatsächlich gibt es aber noch viele mehr, und das ist das überaus Faszinierende an den Texten Horváths und wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit näher besprochen.

²⁷ Gmünder Stefan: Ständige Mobilmachung des Ego. Ein Interview mit Peter Truschner. In: Der Standard. S. A1. (20.4. 2013).

²⁸ Ebd.

²⁹ Rossi, Sonia: Fucking Berlin. Berlin: Ullstein 2008.

³⁰ Aden, Alexandra: Und nach der Vorlesung ins Bordell. Bekenntnisse einer Kunststudentin. Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf 2008.

³¹ Der Traum vom schnellen Geld. <http://www.sueddeutsche.de/karriere/studie-zu-sexarbeit-unter-studierenden-studentenjob-prostituierte-1.1098538>. (10.3.2013).

³² Kastberger, Klaus: Die Frau eine sprechende Ware, der Mann ein Fleischhauer. Zur Ökonomie der Geschlechter bei Ödön von Horváth. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. In: Vampir und Engel. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006. S. 59.

2.1. Aktualität im Wiener Theater

Das Stück *Geschichten aus dem Wiener Wald* wurde sowohl 2010 unter der Regie von Stefan Bachmann am *Wiener Akademietheater* – diese Produktion ist bis heute zu sehen – als auch 2012 im *Theater in der Josefstadt* unter der Regie von Herbert Föttinger aufgeführt.

Kasimir und Karoline wurde 2012 sowohl im *Theater in der Filmstadt* als auch im *Theater in der Josefstadt* – auch diese Produktion wird gegenwärtig noch aufgeführt – auf die Bühne gebracht.

2012 wurde im Rahmen der Wiener Festwochen das Stück *Glaube Liebe Hoffnung* unter der Regie von Christoph Marthaler aufgeführt.

An aktuellen Horváth Produktionen mangelt es in Wiens Theater-Szene sicherlich nicht und auch die anderweitige Präsenz der Horváthschen Texte ist – wie schon erwähnt – enorm. Warum Horváth nach wie vor von solch vielschichtiger Aktualität gekennzeichnet ist, sollte im vorhergehenden Kapitel, denke ich, verdeutlicht worden sein. Die Frage, die mich in diesem Kapitel beschäftigt, ist, falls ein Gegenwartsbezug veranschaulicht und verdeutlicht wird, wie wird dieser umgesetzt?

Trotz hervorragender Schauspieler, in den Hauptrollen waren Birgit Minichmayer als Marianne und Michael Ofczarek als Alfred zu sehen, hagelte es nach der Premiere 2010 von den *Geschichten aus dem Wiener Wald* negative Kritiken. Keine Tageszeitung in Österreich ließ ein positives Haar an der Umsetzung und Inszenierung des Stückes. „Das ist Scheitern auf Durchschnittsniveau. Ausgebrannt wirkt die Interpretation.“³³

Betont wurden einzig und allein die hervorragenden Leistungen der SchauspielerInnen. Ich selbst habe das Stück erst 2013 gesehen und muss sagen, auch meine Enttäuschung war nicht zu leugnen. Die Spannung und die Dramatik, die das Stück hergeben könnte, wollen nicht spürbar werden. Es entstand bei mir das Gefühl, dass das Schicksal der Marianne durchwegs als tragisch nachzuvollziehen ist, aber mit der tatsächlichen Grausamkeit und Entsetzlichkeit des Stückes kaum korreliert. Die verfilmte Fassung von 1979 mit Helmut Qualtinger als Zauberkönig scheint mir bewegter umgesetzt als die Theateraufführung vierunddreißig Jahre später. Sie rührt einen mehr und die Grausamkeit der Gesellschaft, von der Marianne umgeben ist, wird vehementer und vor allem erschütternder dargestellt. In der Aufführung am *Akademietheater* scheint mir, dass alleinig in dem Programmheft die interessanteste und beste Interpretation des Stückes umgesetzt ist. In diesem schreibt Eva Illouz über den postmodernen

³³ Mayer, Norbert: Horváth, verloren im Möbellager. In: http://diepresse.com/home/kultur/news/559088/Akademietheater_Horvath-verloren-im-Möbellager, 17.04.2010. (20.5.2013).

Diskurs der Hin- und Hergerissenheit zwischen dem idealistischen und dem realistischen Zugang zur Liebe Folgendes:

„Er [der realistische Ansatz] geht vielmehr davon aus, dass Liebe durch die praktischen Bedürfnisse und Bedingungen der Menschen motiviert sein sollte und dass man sich einem nicht vollkommenen anderen anpassen sollte, um das dauerhafte Band der Ehe aufrechtzuerhalten.“³⁴

Daraufhin drängt sich mir immer mehr und mehr die Frage auf, warum wird denn die Dramatik und die Problematik, vor allem die der zwischenmenschlichen Beziehungen in dem Begleitheft gut angesprochen, aber warum denn – noch dazu mit dem Glück außerordentlich talentierte Schauspieler zu haben – auf der Bühne nicht überzeugend umgesetzt? Wie kann ein Stück, in dem solch menschliche Grausamkeiten beschrieben werden, das aktueller denn je ist, sich so schal und abgestanden präsentieren, dass von diesem Horror nicht einmal am Ende etwas davon zu spüren ist?

In der Aufführung von *Geschichten aus dem Wiener Wald* am *Theater in der Josefstadt*, Premiere war am 2. Februar 2012, welches sich ja, anders als das Akademietheater, bekanntlich weniger experimentierfreudig zeigt, wurde immerhin mehr gewagt, als am Akademietheater, das Stück wurde *dezent modernisiert*³⁵.

Der Gesamteindruck der Inszenierung war eindeutig zeitbezogener, stimmiger und die Tragik war besser erlebbar als bei der Aufführung im Akademietheater.

Trotz allem scheint eine aktuelle und adäquat moderne Umsetzung nicht erreicht worden zu sein. Weder in der Josefstadt noch im Akademietheater waren die Aufführungen mitreißend und von überraschenden Modernisierungsversuchen gekennzeichnet.

„Trotzdem sollte man sich vor Nostalgie hüten. Modernisierung ist durchaus angesagt, aber sie ist noch nicht recht gelungen, weder bei der Version von Stefan Bachmann im Akademietheater – mit Starbesetzung, Birgit Minichmayr als Marianne und Nicholas Ofczarek als Alfred –, noch jetzt im Theater in der Josefstadt.“³⁶

Am 13. September 2012 wurde *Kasimir und Karoline* unter der Regie von Georg Schmiedleitner am *Theater in der Josefstadt* aufgeführt. Eine durchwegs positive Kritik in den österreichischen Tageszeitungen war die Folge.

³⁴ Illouz, Eva: Liebe auf den ersten Blick. In: Begleitheft zu der Aufführung *Geschichten aus dem Wiener Wald* am Wiener Akademietheater. Premiere am: 16. 04. 2010.

³⁵ Petsch, Barbara: Dezent modernisierter Horváth: *Geschichten ohne Wiener Wald*. In: http://diepresse.com/home/kultur/news/729515/Dezent-modernisierter-Horvath_Geschichten-ohne-Wiener-Wald, 3.2.2012. (21.05.2013).

³⁶ Ebd.

„Georg Schmiedleitner hat Ödön von Horváths tristes Volksstück "Kasimir und Karoline" rasant und einfallsreich inszeniert. Ensemble, Bühnenbild und Musik – alles ist hier stimmig.“³⁷

Michaela Mottinger schreibt im Kurier unter der Überschrift: *Horváth mit Happy End? Das geht!:*

„Eine grandios grausame Inszenierung. Schon lange nicht mehr spielte die Straßer so gut. Zwischen Naivität und der Berechnung, einen "besseren Herren" zu ergattern, taumelnd, lässt sie sich von den Männern wie eine Puppe über die Bühne zerren.“³⁸

Wobei ich dem *Happy End*, das die Autorin in ihrer Überschrift postuliert, deutlich widersprechen muss. Denn was sie als Happy End erkennt beziehungsweise anerkennt, nämlich die genaue Umsetzung des geschriebenen Textes auf der Bühne, ist wahrlich kein Happy End, weder im Text noch auf der Bühne. Klar fällt Erna dem Kasimir um den Hals und Karoline bleibt bei Schürzinger, aber genau darin liegt der perfide Wahnsinn, dass nämlich im dargestellten Happy End unter keinen Umständen eines liegt. Hat Schmiedleitner diesen Wahnsinn auf der Bühne nicht umgesetzt oder Michaela Mottinger den Sarkasmus und die bittere Ironie dieses Endes nicht erkannt? Die Frage beantwortet sich, meiner Meinung nach, von selbst, denn, *Horváth mit Happy End? Das geht nicht!*

Kasimir und Karoline wurde des Weiteren am *Theater in der Filmstadt* aufgeführt, wobei hier die Theatermacher Ödön von Horváths Erzählung zum Oktoberfest-Ereignis aufbauschen.

„Das Original wird einfach unter dem Motto Aktualisierung dreist zur Show verfremdet, wie man sie täglich im Fernsehen sieht. Da besteht eigentlich kein dringlicher Grund mehr, ins Theater zu gehen.“

Es scheint, als würden die *Geschichten aus dem Wiener Wald* in keiner Aufführung entsprechend angemessen, berührend und schockierend genug inszeniert werden können. Ob das erstens den Erwartungen angepasst ist oder zweitens an der Schwierigkeit, ein leicht anmutendes Stück, das im Tiefsten von Horror, Einsamkeit und Menschenhass verseucht ist, liegt, lässt sich wohl nie hundertprozentig eruieren, vermuten möchte ich aber Zweiteres.

³⁷ Mayer, Norbert: Kasimir und Karoline sind rasch fertig. In: http://diepresse.com/home/kultur/news/1290546/Josefstadt_Kasimir-und-Karoline-sind-rasch-fertig, 14.9.2012. (21.05.2013).

³⁸ Mottinger, Michaela: Horváth mit Happy End? Das geht! In: <http://kurier.at/kultur/buehne/josefstadt-horvath-mit-happy-end-das-geht/811.525>, 14.09.2012. (21.05.2013).

3. Ödön von Horváth

In den letzten Jahren und Jahrzehnten gab es, wie schon erwähnt, einen richtigen „Horváth-Hype“, unzählige Sekundärliteratur, Neuerscheinungen und Horváth-Symposien wurden präsentiert. Deshalb gehe ich davon aus, dass die reine Biographie all denjenigen, die sich für Horváth interessieren, bekannt ist, oder sie diese in den mannigfaltigen Sekundärtexten nachlesen können, da fast alle Arbeiten über Horváth ständig seine Biographie wiedergeben und dies ohnehin nicht der Hauptuntersuchungsgegenstand meiner Arbeit ist, halte ich die reine Auflistung der biographischen Daten Horváths für überflüssig. Denn für eine Wissenschaft, die den Geist bildet³⁹, ist es notwendig, die erforschten Dinge nicht ständig zu wiederholen, damit weitere Forschungen daran anknüpfen können, und nicht alles wieder von Anfang an aufgerollt und erforscht werden muss.⁴⁰

Somit ist mein Standpunkt, auf eine biographische Auflistung der Daten aus dem Leben Horváths zu verzichten, erklärt. Dies geschieht im Sinne einer Weiterentwicklung des Forschungsgegenstandes, also um meinem eigentlichen Thema mehr Platz einräumen zu können.

Wieso lassen sich aus den Werken Ödön von Horváths unsere heutige Gesellschaftsstruktur, unsere Beziehungsprobleme und die immer häufiger zu beobachtenden verkommenen sozialen Strukturen effizient analysieren und darlegen? Horváth hat das Volksstück verändert, indem er einen provokativen Akt setzte, indem er sich gegen die Normen bürgerlicher ästhetischer Prinzipien zur Wehr setzen wollte. Horváth ergreift in seinen Stücken – vor allem in den Volksstücken – das Wort für die Außenseiter der Gesellschaft, indem er sie in ihrer kompletten Befangenheit darstellt. Seine Darstellungen zeigen vielfach vor allem Leid und ausweglose Daseinsformen der Frauen, vor allem derer, denen es in der Gesellschaft verwehrt ist, als eigenständige Individuen zu sich selbst zu finden. Horváth stellt also den tragischen Einzelfall dem Habitus der übermächtigen allgemeinen Gesellschaft gegenüber. Doch die Träume und Sehnsüchte der dargestellten Personen bleiben meist unerfüllt. Zum Einen, weil die ProtagonistInnen die Charaktereigenschaften des Großteils der Menschheit tragen, nämlich die Erkenntnisunwilligkeit – „Nichts gibt so sehr das Gefühl der Unendlichkeit als wie die Dummheit“⁴¹ – zum Anderen, weil die Menschen in etwas Allgemeinem, im Klischee befangen und gefangen sind. Dies wird häufig durch den allseits bekannten und oft

³⁹ Vgl. dazu: Descartes René: Discours de la Méthode. Pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences. Stuttgart: Reclam 2001.

⁴⁰ Ebd., S. 41.

⁴¹ Horváth, Ödön von: Geschichten aus dem Wiener Wald. Hg. von Klaus Katberger und Nicole Streitler. Stuttgart: Reclam 2009. S. 6.

analysierten Bildungsjargon dargestellt. Durch die Kollision des Jargons mit der psychischen Konstitution der Figuren wird das Unterbewusste demaskiert. Die ProtagonistInnen tragen Sprachmasken und damit wird ihr Inneres von einer Menge an Konventionen und Zwängen verhüllt. Horváths Texte sind also musterhafte Beispiele einer Gesellschaftskritik, die trotz der vielen vergangenen Jahre nichts an Brisanz, Relevanz und Aktualität für die heutige Gesellschaft verloren haben. Warum noch immer eine so starke Aktualität und gegenwärtige Gesellschaftskritik aus Horváth Stücken ableitbar ist, kann unter anderem gut durch die von Gerhard Danzer⁴² formulierte Beschreibung über Horváth nachvollzogen werden.

„Denn daß bei derartigen großbürgerlichen – wohlgeordneten Verhältnissen und Voraussetzungen einer Existenz wie derjenigen von Horváth überhaupt Geist, Vernunft und eigenes Denken, Fragen und Widerspruch, Opposition und Veränderungswille, Ideale und ein Verantwortungsgefühl für das Experiment Menschheit erwachen, ist keineswegs eine Selbstverständlichkeit. Eher schon kann dies als ein seltener Glücksfall für die Kultur verbucht werden.“⁴³

Danzer schreibt weiter über Horváths Entscheidung, vor allem zu Beginn seines Schaffens hauptsächlich Dramen zu konzipieren:

„Und als Dramatiker könne er vielleicht am effektivsten zeigen, daß und wie die gesellschaftlichen Verhältnisse verändert werden müssen, damit ein menschenwürdiges, gerechteres und freieres Leben für alle möglich wird.“⁴⁴

Dies war ein Ziel Horváths, sollte aber auch wieder zu einem Ziel der gegenwärtigen Gesellschaft, jedes einzelnen Menschen und unserer Zeit werden, und damit ist, meiner Meinung nach, auch die Aktualität und die Wichtigkeit der Horváthschen Texte für unsere heutige Zeit und für den Umgang mit aktuellen Problemen gegeben. Ich spreche – so wie auch Horváth nicht unbedingt eine Lösung gefunden hat, sondern eher Probleme aufzeigen wollte – auch nicht von einer Lösung, sondern eher von der Auseinandersetzung mit und der Bewusstwerdung von katastrophalen menschlichen gegenwärtigen und gesellschaftlichen Zuständen.

⁴² Danzer, Gerhard: Ödön von Horváth und die Unheimlichkeit des Daseins. In: Österreichische Literatur und Psychoanalyse: literaturpsychologische Essays über Nestoy – Ebner-Eschenbach – Schnitzler – Kraus – Rilke – Musil – Zweig – Kafka – Horváth – Canetti. Hg. von Josef Rattner u. Gerhard Danzer. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998.

⁴³ Ebd., S. 263.

⁴⁴ Ebd., S. 269.

3.1. Inhaltsskizzen

Für ein leichteres Verständnis der folgenden Arbeit möchte ich die Inhalte der von mir im Detail besprochenen Werke kurz skizzieren.

Die Werke sind nach ihrem Erscheinungsjahr geordnet.

36 Stunden: (1929)

36 Stunden, die Geschichte von Fräulein Prollinger ist eines der wenigen Prosawerke Horváths und stellt einen Teil des Stückes *Der ewige Spießer* dar. Agnes Prollinger trifft Eugen Reithofer vor dem Arbeitsamt, sie sind beide arbeitslos. Sie verbringen anschließend Zeit miteinander, lernen sich nur kurz kennen und Eugen *nimmt*⁴⁵ Agnes.

Sie vereinbaren ein Treffen für den nächsten Tag, doch Agnes, *die jetzt mehr auf sich schauen möchte*, nimmt einen Job als Aktmodell an und lernt so Harry kennen, der sogar ein eigenes Cabriolet hat. Aufgrund des Ausfluges mit Harry, er steht wirtschaftlich um einiges besser da als Eugen, versetzt Agnes den arbeitslosen Eugen. Harry erwartet sich für seine Einladung zum Essen und den Ausflug eine *körperliche Bezahlung* von Agnes, doch als diese dabei nichts empfindet, schmeißt Harry sie aus dem Auto, und sie muss zu Fuß nach Hause laufen. Zuhause angekommen, wartet Eugen auf sie, der ihr trotz dem, dass sie ihn verletzt hat, einen Job besorgt hat. Agnes kann nicht glauben, dass jemand für sie etwas tut, ohne eine Gegenleistung zu erwarten.

Geschichten aus dem Wiener Wald: (1931)

Geschichten aus dem Wiener Wald, ein Volksstück, handelt von dem tragischen Schicksal der Marianne, die sich gegen ihr vorherbestimmtes Schicksal auflehnt und dabei vernichtet wird. Marianne soll den wirtschaftlich gut gestellten Fleischer Oskar heiraten, doch bei der Verlobungsfeier verliebt sie sich in Alfred und beschließt, mit ihm zu leben. Die beiden bekommen ein uneheliches Kind, den kleinen Leopold, wohnen in ärmsten Verhältnissen und Marianne, von ihrem Vater verstoßen, ist nun, da Alfred auch nichts verdient, auf sich gestellt. Sie durfte, nur für die Ehe erzogen, nie einen Beruf erlernen und muss nun als Nackttänzerin ihr Geld verdienen. Des Diebstahls bezichtigt und gedemütigt, versöhnt sich Marianne, sie hat keine andere Wahl mehr, mit ihrem Vater und mit Oskar. Als sie gemeinsam den kleinen Leopold von Alfreds Mutter und Großmutter abholen wollen, ist dieser bereits tot. Die

⁴⁵ *nehmen* ist ein Ausdruck, den Ödön von Horváth durchgängig in seinen Werken für miteinander schlafen verwendet, wobei für die meisten Passagen, in denen Horváth diesen Ausdruck verwendet, die aktuelle zeitgemäße Translation derber wäre.

Großmutter hat *die große Schande*, das uneheliche Kind, umgebracht. Zerstört und innerlich tot, lässt sich Marianne von Oskar in eine trostlose Ehe abführen.

Kasimir und Karoline: (1932)

Das Volksstück *Kasimir und Karoline* spielt 1929 auf dem Münchner Oktoberfest. Karoline will sich auf dem Oktoberfest amüsieren, doch dem eben „abgebauten“ Kasimir ist nicht nach Feiern zumute. Ein Streit zwischen den beiden führt dazu, dass Karoline sich bemüht fühlt, sich wirtschaftlich besser gestellte Herren anzulachen, die sich jedoch mit Karoline wiederum nur amüsieren möchten. Karoline lernt den Zuschneider Schürzinger, den Kommerzienrat Rauch und den Landesgerichtsdirektor Speer kennen. Rauch und Speer lassen Karoline fallen. Schürzinger überlässt Rauch Karoline, weil er sich – Rauch ist sein Vorgesetzter – eine höhere Position erwartet. Zwischen Rauch und Speer kommt es zu einem Streit und als die Versöhnung folgt, lassen beide Karoline fallen. Kasimir und Karoline finden nicht mehr zusammen. Karoline nimmt mit Schürzinger vorlieb und Kasimir mit Erna, deren Freund – auch Kasimirs Freund – soeben wegen Diebstahls von der Polizei verhaftet wurde.

Don Juan kommt aus dem Krieg: (1936)

Don Juan, der aus dem Krieg nach Hause kehrt, ist auf der Suche nach seiner Braut. Er begegnet den unterschiedlichsten Frauen, die er alle verführt, da er sich einbildet, dass ihn etwas Bestimmtes an den Frauen an seine Braut erinnert. Affäre über Affäre bestreitet er auf der Suche nach seiner Braut, von der er denkt, dass sie die Einzige ist, die er wirklich liebt. Er sieht in ihr sein Ideal, weiß jedoch nicht, dass sie und somit auch sein Ideal bereits tot ist, denn seine ehemalige Braut, der er natürlich früher auch nicht treu war, starb an gebrochenem Herzen, an dem Don Juan schuld war. Zuerst wurde sie psychisch krank und danach verstarb sie auch physisch. Als er endlich das Haus findet, in dem seine Braut gewohnt hat, muss er erfahren, dass diese tot ist. Don Juan setzt sich an ihr Grab und lässt sich im Schneegestöber einschneien und erfriert. Er weiß, dass es für ihn in einem irdischen Dasein kein Ideal (mehr) gibt.

Figaro läßt sich scheiden: (1936)

Figaro, Diener des Grafenpaars Almaviva, und seine Frau Susanne, die Zofe der Gräfin, verlassen mit Graf und Gräfin aufgrund der ausgebrochenen Revolution das Land.

Der Graf erkennt die eigentlich miserable wirtschaftliche und soziale Lage, in der er und seine Frau sich nun befinden. Figaro, der nicht mehr angewiesen sein möchte auf das dem

Untergang geweihte Grafenpaar, beschließt, dieses mit seiner Frau – sie möchte das eigentlich nicht – zu verlassen. Er übernimmt mit Susanne einen Frisiersalon in Großhadernsdorf. Figaro wird immer mehr zu einem *bürgerlichen Spießer*, dem nur noch sein wirtschaftlicher Erfolg und das „Gerde der Leut“ wichtig sind. Den dringlichen Kinderwunsch von Susanne ignoriert er und ihre Gefühle lässt er unerwidert. Susanne betrügt Figaro daraufhin und als das im Dorf publik wird, lässt sich Figaro scheiden. Im Dorf hat Figaro nun kein gesellschaftliches Ansehen mehr, muss daher seinen Salon aufgeben und kehrt auf das ehemalige Schloss des Grafen zurück. Auch der Graf – seine Frau ist mittlerweile verstorben – und Susanne kehren nach Hause zurück und es kommt zu einem – für Horváth untypischen – Happy End.

4. Die Ökonomie in Beziehungen und die Verdinglichung des Menschen

„Manchmal gewinnt man den Eindruck, daß sich bei Horváth alle Figuren wünschen würden, alles wäre in natürlicher Ordnung, doch lassen die Verhältnisse nur leider eine solche Ordnung nicht zu. Die ökonomischen Verhältnisse wahrscheinlich viel mehr als die politischen haben das „natürliche“ Verhältnis von Mann und Frau durcheinander gebracht, und dagegen kann sich bei Horváth nun, ob Mann oder Frau, niemand wehren.“⁴⁶

Diese ökonomischen Verhältnisse, von denen hier die Rede ist, sind das Leitmotiv meiner Arbeit und bilden den Grundstock für die nachstehenden Untersuchungen. Deshalb werden zuerst diese offensichtlichen ökonomischen Motive und Strukturen, die in den von mir untersuchten Werken zutage treten, beschrieben und analysiert. In engem Zusammenhang mit diesen ökonomischen Verhältnissen steht die Verdinglichung des Menschen, denn dass eine Person wie ein Ding, wie eine Ware behandelt wird, das ist ein oder das signifikante Kennzeichen eines ökonomischen Verhältnisses in zwischenmenschlichen Beziehungen. Den Begriff der Verdinglichung habe ich, wie bereits erwähnt, über die Begriffsdefinition von Martha C. Nussbaum definiert.

Für eine gute Veranschaulichung des Verdinglichungsbegriffes halte ich eine kurze Beschreibung der sieben Möglichkeiten, eine Person als Ding zu behandeln⁴⁷ für unerlässlich. Grundsätzlich wird eine Person verdinglicht, wenn sie von anderen Personen als etwas anderes behandelt wird. Im Falle der Verdinglichung wird diese Person als Ding behandelt.

Die sieben Möglichkeiten nach Martha C. Nussbaum lauten:

*Instrumentalisierung, Leugnung der Autonomie, Trägheit, Austauschbarkeit, Verletzbarkeit, Besitzverhältnis und Leugnung der Subjektivität.*⁴⁸

Unter der *Instrumentalisierung* versteht Nussbaum, dass die verdinglichte Person – Nussbaum bezeichnet diese als Objekt – reines Mittel zum Zweck ist. Sie wird also als Art Werkzeug für das Erreichen der eigenen Ziele benutzt. Die *Leugnung der Autonomie* bedeutet, dass das Objekt so behandelt wird, als hätte es selbst keine Autonomie und Selbstbestimmung und im Falle der *Trägheit* wird dem Objekt auch keine Handlungsfähigkeit und keine Aktivität zugestanden. Der Begriff der *Austauschbarkeit* steht im Rahmen der Verdinglichung für die stetige und uneingeschränkte Austauschbarkeit des Objekts mit anderen Objekten. Die *Verletzbarkeit* beschreibt das Verhalten des Subjekts gegenüber dem Objekt als respektlos. Es

⁴⁶ Kastberger, Klaus: Die Frau eine sprechende Ware, der Mann ein Fleischhauer. Zur Ökonomie der Geschlechter bei Ödön von Horváth. In: Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Wien: Praesens 2006. S. 62.

⁴⁷ Nussbaum, C. Martha: Konstruktion der Liebe, des Begehrens und der Fürsorge. Drei philosophische Aufsätze. Stuttgart: Reclam 2002. S. 101.

⁴⁸ Ebd., S. 102.

werden die Grenzen des Objekts nicht respektiert und es wird mit dem Objekt so umgegangen, „als handle es sich um etwas, das man zerbrechen, zerschlagen oder aufbrechen darf.“⁴⁹ Eine weitere Möglichkeit, die in der Vorstellung der Verdinglichung enthalten ist, ist das *Besitzverhältnis*. Darunter ist zu verstehen, dass das verdinglichte Objekt von der verdinglichenden Instanz als Ware behandelt wird. Das Objekt kann weitergereicht, gekauft oder verkauft werden. Die letzte Möglichkeit in der Vorstellung der Verdinglichung ist die *Leugnung der Subjektivität*. Darunter wird die Nicht-Berücksichtigung der Gefühle und die Nicht-Anerkennung des Erlebten des Objekts verstanden. Alle Punkte kommen in den meisten Fällen von Verdinglichung parallel vor und haben eines gemeinsam, nämlich die Tatsache, dass sie etwas, das kein Ding ist, zu einem Ding machen beziehungsweise es wie ein Ding behandeln. Dies passiert in Horváths Stücken ständig und ist wesentlicher Bestandteil der zwischenmenschlichen Beziehungen in diesen. Perfekt passt zu dem Begriff des *Besitzverhältnisses* das folgende Zitat aus dem Roman *36 Stunden*, mit dem ich in die Analyse der Verdinglichung der einzelnen Werke einsteigen möchte.

⁴⁹ Nussbaum, C. Martha: Konstruktion der Liebe, des Begehrens und der Fürsorge. Drei philosophische Aufsätze. Stuttgart: Reclam 2002. S. 102.

4.1. 36 Stunden

„Wer wagt es also die heute herrschende Bourgeoisie anzuklagen, dass sie nicht nur die Arbeit, sondern auch das Verhältnis zwischen Mann und Weib der bemäntelnden Lügen und des erhabenen Selbstbetruges entblößt, indem sie schlicht die Frage stellt: >Na, was kostet schon die Liebe?<“⁵⁰

In dem Werk *36 Stunden* richtet sich Horváths Kritik vor allem „gegen den Zwang des kapitalistischen Systems, alles nach seinem Marktwert zu handeln, dem sich auch die Ausgebeuteten untereinander nicht entziehen können.“⁵¹

Selbst der Körper wird als Ware betrachtet und dient dem Erreichen des kapitalistischen und gesellschaftlichen Erfolges. Kastner erzählt Agnes von den Möglichkeiten, die sich für sie durch die Annahme des Modeljobs ergeben würden, und legt ihr somit den versteckten Aufruf zur Prostitution nahe.

„Im Atelier Lothar Maria Achner gibt sich nämlich die Spitze der Gesellschaft Rendezvous‘, darunter zahlreiche junge Herren im eigenen Auto. Das sind Möglichkeiten! Es tut mir nämlich als Mensch persönlich leid, wenn ich sehe, wie ein Mensch seine Naturgeschenke sinnlos verschleudert. Man muss auch seine Sinnlichkeit produktiv gestalten! Rationalisation! Rationalisation!“⁵²

Daraufhin überlegt Agnes, dass sie wirklich mehr an sich denken müsse, und ein Wiedersehen mit dem eher mittellosen Eugen, der ihre gesellschaftliche Situation wohl kaum verbessern würde, eigentlich keinen Sinn haben würde beziehungsweise von geringem Nutzen für sie sein würde.

„Erst heute begreift Agnes ihren Brunner aus der Schellingstraße, der da sagte, dass wenn zwei sich gefallen, so kommen die zwei halt zusammen, aber das ganze Geschwätz von der Seele in der Liebe, das sei bloß eine Erfindung jener Herrschaften, die wo nichts zu tun hätten, als ihren nackten Nabel zu betrachten. Und in diesem Sinne wäre es auch lediglich eine Gefühlsrohheit, wenn irgendeine Agnes außer seiner Liebe auch noch seine Seele verlangen täte, denn so eine tiefere Liebe endete bekanntlich immer mit Schmerzen und warum sollte er sich sein Leben noch mehr verschmerzen.“⁵³

Der Liebe wird hier die Seele abgesprochen und das Lieben wird reduziert auf den Umstand des gegenseitigen Gefallens, wobei dieses Gefallen wohl gleichzusetzen ist mit dem Umstand,

⁵⁰ Horváth, Ödön von: Der ewige Spießer. Gesammelte Werke. Bd. 12. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. S. 112.

⁵¹ Fritz, Axel: Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. München: List Verlag 1973. S. 190.

⁵² Horváth, Ödön von: Der ewige Spießer. Gesammelte Werke. Bd. 12. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. S. 43.

⁵³ Ebd., S. 78.

dass die Partner einander nützlich sind, sich gegenseitig weiterbringen oder zumindest sexuelle Gelüste befriedigen als Austausch für den kapitalistischen Einsatz. Liebe bedeutet hier die Überprüfung der Personen auf ihren Warenwert hin und wenn sich diese Überprüfung als zufriedenstellend erweist, entsteht so der fälschliche Eindruck von Liebe.

Glück steht somit in enger Verbindung mit der kapitalistischen und gesellschaftlichen Potenz eines Menschen und deswegen ist auch die Tatsache, dass jemand trotz vorhandenem Geld nicht glücklich ist, für Agnes unfassbar und sie denkt sich bei dem gemeinsamen Ausflug:

„>Jetzt hat der so ein wunderbares Auto und ist nicht glücklich. Was möchte der erst sagen, wenn er zu Fuß gehen müsst?<“⁵⁴

Fernab jeglicher Autonomie oder Selbstbestimmung und ohne Wahrung der persönlichen Grenzen ist Agnes klar, dass auf eine Leistung eine Gegenleistung folgen muss, und da sie nur ihren Körper anzubieten hat, muss sie diesen eben feil bieten.

„Er hätte sich verdoppeln dürfen und sie hätte sich nicht gewehrt, als hätte sie nie darüber nachgedacht, dass man das nicht darf. Sie hätte wohl darüber nachgedacht, doch hatte sie es einsehen müssen, dass die Welt, wenn man auch noch soviel nachdenkt, doch nur nach kaufmännischen Gesetzen regiert wird und diese Gesetze sind allgemein anerkannt, trotz ihrer Ungerechtigkeit.“⁵⁵

Schon fast parodiehaft erscheint die Nacherzählung des Films, den sich Agnes ansieht. Denn diese ferne, nicht reale und für Agnes unerreichbare Welt einer Millionärgattin ist die einzige Welt, in der Geld unglücklich macht oder zumindest das Unglück nicht verhindern kann.

„Man sah, wie sie sich unglücklich stundenlang anzog, maniküren und pediküren ließ, wie sie unglücklich erster Klasse nach Indien fuhr, an der Riviera promenierte, in Baden - Baden lunchte, in Kalifornien einschlief und in Paris erwachte, wie sie unglücklich in der Opernloge saß, im Karneval tanzte und den Sekt verschmähte.“⁵⁶

Unglücklich verliebt, bleibt der Millionärgattin nichts anderes über, als „ins Wasser zu gehen.“ Diese Tragödie einer jungen schönen Frau, die trotz ihres Reichtums, oder besser gesagt, des Reichtums ihres Vaters und ihres Ehemannes, nicht glücklich wird und den einzigen Ausweg in ihrem Freitod sieht und findet, kommt bei Horváth nur als nicht reale und nur auf der Leinwand existente Welt vor. Denn zumindest glaubt fast jede Figur Horváths, dass Geld glücklich macht und dass der gesellschaftliche und soziale Aufstieg weit vor der Moral kommt, selbst wenn man dafür tief *hinabsteigen* muss.

⁵⁴ Ebd., S. 91.

⁵⁵ Ebd., S. 94-95.

⁵⁶ Ebd., S. 106.

4.2. Geschichten aus dem Wiener Wald

„In Geschichten aus dem Wiener Wald beschreibt er [Horváth] tote Seelen. Noch nicht solche, die töten; sondern solche, die sich in ihrer Seelenlosigkeit einrichten. Mit Liedern auf den Lippen. Mit Gemüt im Heim. Mit Pathos auf der Zunge. Mit der Leere im Herzen.“⁵⁷

In dem Stück *Geschichten aus dem Wiener Wald* spielt der Wandel des Menschen von seinem Naturalwert hin zu einem Gebrauchswert beziehungsweise Warenwert⁵⁸ hin, der durch die Ökonomisierung von Beziehungen herbeigeführt wird, eine entscheidende Rolle.

Peter Wapnewski beschreibt dieses Phänomen folgendermaßen:

„Es kann also nicht Horváths Bestreben gewesen sein, Marianne als Individuum zu demaskieren, sondern es war vor allem sein Anliegen, Marianne als Produkt ihrer Umgebung und Erziehung, d.h. der bürgerlichen Gesellschaft zu kritisieren.“⁵⁹

Marianne wird ein Produkt ihrer Umgebung, sie wird zu einem durch die gesellschaftlichen Einwirkungen produzierten Ding, einem Menschen, der im Versuch der Selbstbestimmung und mit der Vision eines autonomen Lebens von der Gesellschaft zu einem austauschbaren Ding wird, das nicht respektiert werden und dessen Fühlen nicht beachtet werden muss. Zuletzt wird Marianne von ihrer Umgebung zu einer Ware degradiert, die man abschieben kann, wenn sie sich nicht mehr angemessen verhält, einer Ware, der man voraussagen kann, dass man sie doch noch einmal besitzen wird, und einer Ware, die zwischen Männern verhandelt wird wie auf einem Markt der nicht existenten Gefühle. Liebe wird in den meisten Fällen zu einer Ware, selbst der, der versucht, diesem Warencharakter zu entkommen, entkommt den Bedingungen der Gesellschaft und der Gesellschaft selbst nicht. Schlussendlich zählt: Nur wenn beide von der Liebe etwas haben, scheint diese Liebe sinnvoll zu sein. Dies stellt Alfred schon zu Beginn in dem Gespräch mit Valerie fest:

„ALFRED. Und du sollst nicht immer so mißtrauisch zu mir sein – das untergräbt doch nur unser Verhältnis. Du darfst es doch nicht übersehen, daß ein jeder Mensch Licht- und Schattenseiten hat, das ist normal. Und ich kann dir nur flüstern: eine rein

⁵⁷ Glaser, Hermann: Ab mit ihr – Ehe die toten Seelen töteten. Zur deutschen >Spießer-Ideologie<. In: Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983. S. 82.

⁵⁸ Vgl. dazu Kastberger, Klaus: Die Frau eine sprechende Ware, der Mann ein Fleischhauer. Zur Ökonomie der Geschlechter bei Ödön von Horváth. In: *Vampir und Engel*. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitleir. Wien: Praesens Verlag 2006. S. 63.

⁵⁹ Hollmann, Helga: Marianne oder von der Erziehung zur Preisgabe des Willens. Ein Beitrag zur Gesellschaftskritik. In: *Materialien zu Ödön von Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald*. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. S. 226.

menschliche Beziehung wird erst dann echt, wenn man was voneinander hat. Alles andere ist larifari. [...].“⁶⁰

Marianne wurde von ihrem Vater nur für die Ehe erzogen. Sie wird von ihrem Vater so behandelt, als würde sie ihm gehören und als könnte sie jederzeit gekauft oder verkauft werden. Da sie deshalb auch nicht autonom und selbstständig ihre Berufsentscheidung fällen kann und sie den von ihr gewünschten Beruf nicht erlernen darf, bleibt ihr infolgedessen nur ihr Körper als Kapital.

„Ziel dieser Ehe mit dem Fleischer Oskar, dem Nachbarn, ist einzig und allein die Solidität der materiellen Grundlage, [...]“⁶¹

Mariannes naives, aber gefühlvolles Handeln wird als Dummheit postuliert und allein die Menschen, die ökonomisch handeln und sich nicht von ihren Gefühlen leiten lassen, gelten als nicht dumm. Marianne ist die Einzige, die dieses rein ökonomische Handeln beziehungsweise den Lebenssinn nach wirtschaftlichen Prinzipien zu definieren als Dummheit erkennt und verurteilt. Zu Beginn der Beziehung mit Alfred sagt sie:

„MARIANNE. Ich bin nur froh, daß du nicht dumm bist – ich bin nämlich von lauter dummen Menschen umgeben. Auch Papa ist kein Kirchenlicht – [...]“⁶²

Für den Rest der Gesellschaft gilt aber Marianne als dumm, denn sie passt sich der für sie vorgesehenen Welt nicht an, sondern sie will ihre eigene individuelle Welt kreieren.

„Darin besteht auch Mariannes spezifische >Dummheit<, mag sie auch sonst der öden Borniertheit ihrer Umwelt weit überlegen sein. Sie versucht ihre verschwommene Vorstellung von der Liebe mit der Realität auf einen Nenner zu bringen, was ihr gründlich mißlingen wird.“⁶³

Menschen und vor allem die Frauen und im Besonderen die Fräuleins werden, gleichwertig den Eigenschaften von Waren, in fast jeder Hinsicht ersetzbar oder austauschbar. Havlitschek redet mit Oskar, der Marianne nicht vergisst, über Marianne:

„OSKAR. Dreht sich um die Sau?

HAVLITSCHKEK. Es dreht sich schon um eine Sau, aber nicht um dieselbe Sau.- Herr Oskar, bittschön, nehmens Ihnen das nicht so zu Herzen, das mit Ihrer gewesenen

⁶⁰ Horváth, Ödön von: Geschichten aus dem Wiener Wald. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Stuttgart: Reclam 2009. S. 11-12.

⁶¹ Fritz, Axel: Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. München: List Verlag 1973. S. 179.

⁶² Horváth, Ödön von: Geschichten aus dem Wiener Wald. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Stuttgart: Reclam 2009. S. 37.

⁶³ Wiese, Benno von: Ödön von Horváth. In: Ödön von Horváth. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981. S. 24.

Fräulein Braut, schauns, Weiber gibt's wie Mist! Ein jeder Krüppel findt ein Weib und sogar die Geschlechtskranken auch! Und die Weiber sehen sich ja in den entscheidenden Punkten alle ähnlich, glaubens mir, ich meine es ehrlich mit Ihnen! Die Weiber haben keine Seele, das ist nur äußerliches Fleisch! Und man soll so ein Weib auch nicht schonend behandeln, das ist ein Versäumnis, sondern man soll ihr nur gleich das Maul zerreißen oder so!“⁶⁴

Als die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen für Marianne und Alfred immer schwieriger werden, will Alfred nur noch so schnell wie möglich dieser Beziehung entkommen. Für Liebe oder den Erhalt von zwischenmenschlichen Beziehungen, die keinen ökonomischen Nutzen haben, kämpft in dem Stück *Geschichten aus dem Wiener Wald* niemand – außer Marianne. Ein Gespräch zwischen Alfred, der die aussichtslose wirtschaftliche Lage, in der er sich befindet, nicht ertragen kann, und dem Hierlinger Ferdinand gestaltet sich folgendermaßen:

„DER HIERLINGER FERDINAND. Scheißlich, scheißlich! Also das war schon ein grandioser Blödsinn, daß du mit der verrückten Trafikantin gebrochen hast! Du wärest heut versorgt und ohne Sorgen!

ALFRED. Über die Vergangenheit zu plauschen hat keinen Sinn! Hilf mir lieber, daß ich möglichst schmerzlos für alle Teile aus dieser unglückseligen Bindung heraus komm!“⁶⁵

Über Marianne wird seit Beginn des Stückes verhandelt und über sie wird bestimmt wie über ein *Ding*, das über keine eigene Denk- und Entscheidungsfähigkeit verfügt. So biedert sich Alfred, der natürlich um seinen gesellschaftlichen Ruf besorgt ist, an Oskar an, negiert sogar vor diesem die Liebe zu Marianne und beteuert seine Unschuld an dieser Beziehung.

„ALFRED. Wie traurig das alles ist! Glaubens mir nur, ich bin an dieser ganzen Geschicht eigentlich unschuldig – heut begreif ich mich gar nicht, ich hab es doch so gut gehabt früher, ohne Kummer und ohne Sorgen – und dann laßt man sich in so ein unüberlegtes Abenteuer hineintreiben – es geschieht mir schon ganz recht, weiß der Teufel, was in mich gefahren ist!

OSKAR. Das ist halt die große Liebe gewesen.

ALFRED. Oh nein! Dazu hab ich schon gar kein Talent. – Ich war nur zu weich. Ich kann halt nicht nein sagen, und dann wird so eine Liaison automatisch immer ärger. Ich wollt nämlich seinerzeit Ihre Verlobung wirklich nicht auseinanderbringen – aber die liebe Mariann bestand auf dem Alles-oder-Nichts-Standpunkt. Verstehens mich?

OSKAR. Leicht! Der Mann ist ja nur der scheinbar aktive Teil und das Weib nur der scheinbar passive – wenn man da näher hineinleuchtet –

ALFRED. Abgründe tun sich auf.“⁶⁶

⁶⁴ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Stuttgart: Reclam 2009. S. 44.

⁶⁵ Ebd., S. 50.

⁶⁶ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Stuttgart: Reclam 2009. S. 90-91.

In den *Geschichten aus dem Wiener Wald* verhandeln die autoritären Männer über die Frauen und so wird Marianne von ihrem Vater an Oskar verhandelt, Alfred verhandelt über sie mit dem Hierlinger Franz und schließlich verhandelt Alfred sie an Oskar in der zuvor zitierten selbstgefälligen Szene zurück. So richten die Zwei über Marianne, degradieren sie damit zu einem materiellen Gegenstand und noch bevor sie merkt, dass sie zu einer Ware wird, wird sie von dem feigen Alfred an Oskar zurückgegeben. Wie über ein Ding wird über das Besitzverhältnis von Marianne entschieden und ihre eigene Handlungsfähigkeit somit negiert. Alfred ertrinkt in Selbstmitleid und Reuegefühlen und stellt Marianne als diejenige, die an allem schuld ist, hin. So löst er den Disput mit Oskar auf ökonomische Art und Weise, ohne Rücksicht darauf, dass er Marianne verrät und verkauft. Oskar ist Alfred nicht mehr böse, sondern in den Augen der Männer ist die Einzige, die an allem schuld ist, Marianne. Aus ökonomischen, gesellschaftlichen und sozialen Gründen wird Marianne innerlich – also ihre Psyche – vernichtet und sie muss sich schließlich ihrem furchtbaren Schicksal beugen. Menschliches Handeln ohne Nutzen daraus zu ziehen ist den ProtagonistInnen nicht bekannt und für eine bessere wirtschaftliche Lage oder eine *gute Partie*⁶⁷ gehen die Akteure über Leichen. Die Großmutter bringt den kleinen Leopold um, Marianne wird innerlich zugrunde gerichtet und Alfred kehrt zu Valerie zurück. Er „opfert die Beziehung zur jungen Frau, die ihn liebt, zugunsten der alternden Frau, die ihm finanzielle Sicherheit bietet.“⁶⁸

„>Gott Amor<, mit dem Alfred in der Caféhausszene brilliert, Gott Amor hat wenig Pfeile zu verschießen in diesem Stück – allenfalls den einen, den irrenden, auf Marianne. Wirksamer bewegt sich Brüdergott Sexus, wenn auch vor allem hinter der Szene. Auf ihr erscheint er nicht zwar versachlicht, aber eben: verdinglicht.“⁶⁹

4.3. Kasimir und Karoline

Auch in dem Stück *Kasimir und Karoline* wird die Handlung von wirtschaftlichen Prinzipien und ökonomischen Handlungsansprüchen bestimmt und die Moral der ProtagonistInnen kommt erst „weit nach dem Fressen und kann jederzeit von diesem ab- und aufgelöst werden.

⁶⁷ Alfred hätte die Frau, die ihm ein Kind gebärt, geheiratet, aber natürlich heiratet er Marianne nicht, denn sie ist ja keine gute Partie, denn sie steht wirtschaftlich total mittellos da. Vgl. dazu: Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Stuttgart: Reclam 2009. S. 80.

⁶⁸ Mildemberger, Angelika-Ditha: *Motivkreise in Ödön von Horváths dramatischem Werk*. Zürich: LEU – Verlag 1988. S. 145.

⁶⁹ Wapnewski, Peter: *Ödön von Horváth und seine Geschichten aus dem Wiener Wald*. In: *Materialien zu Ödön von Horváths >Geschichten aus dem Wiener Wald<*. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. S. 42.

Zuneigung, Treue, Liebe, Engagement oder andere Formen des beständigeren Gefühlslebens sucht man bei ihnen vergebens.“⁷⁰

Die ProtagonistInnen sind von den vorherrschenden gesellschaftlichen Bedingungen enttäuscht und von der sozialen und wirtschaftlichen Situation gedemütigt. Den Glauben an das Gute im Menschen haben die meisten schon verloren oder verlieren ihn im Laufe der Handlung.

So stellt Karoline resignierend fest:

„KAROLINE. Aber die Oberammergauer sind auch keine Heiligen. Die Menschen sind halt überall schlechte Menschen.

SCHÜRZINGER. Das darf man nicht sagen, Fräulein! Die Menschen sind weder gut noch böse. Allerdings werden sie durch unser heutiges wirtschaftliches System gezwungen, egoistischer zu sein, als sie es eigentlich wären, da sie doch schliesslich vegetieren müssen. Verstehens mich?

KAROLINE. Nein.

SCHÜRZINGER. Sie werden mich schon gleich verstehen. Nehmen wir an, Sie lieben einen Mann. Und nehmen wir weiter an, dieser Mann wird nun arbeitslos. Dann lässt die Liebe nach, und zwar automatisch.

KAROLINE. Also das glaub ich nicht!“⁷¹

In weiterer Folge beschimpft Kasimir Karoline, es entsteht ein Streit und nur zweiundzwanzig kurze Szenen nach der vorhin zitierten Szene sagt Karoline, die sich nun von Kasimir trennen möchte, zu Schürzinger Folgendes:

„KAROLINE. Sie haben doch vorhin gesagt, dass wenn der Mann arbeitslos wird, dass dann hernach auch die Liebe von seiner Frau zu ihm hin nachlässt – und zwar automatisch.

SCHÜRZINGER. Das liegt in unserer Natur. Leider.“⁷²

Der Konflikt bricht unter anderem deshalb aus, weil durch die erwähnten Situationen nun die sozialen Unterschiede zwischen Kasimir und Karoline für die beiden merkbar und fühlbar werden. Karoline nimmt den Streit somit eigentlich als Anlass, ob bewusst oder unbewusst, um ihr ökonomisches und berechnendes Handeln vor Schürzinger und vor allem vor ihr selbst rechtfertigen zu können. Dazu schreibt Axel Fritz:

„Der ursächliche Zusammenhang zwischen Gefühl und den materiellen Grundlagen wird in Kasimir und Karoline offen ausgesprochen, auch wenn Karoline es sich und

⁷⁰ Danzer, Gerhard: Ödön von Horváth und die Unheimlichkeit des Daseins. In: Österreichische Literatur und Psychoanalyse: literaturpsychologische Essays über Nestoy – Ebner-Eschenbach – Schnitzler – Kraus – Rilke – Musil – Zweig – Kafka – Horváth – Canetti. Hg. von Josef Rattner u. Gerhard. Danzer. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998. S. 281.

⁷¹ Horváth, Ödön von: Kasimir und Karoline. Hg. von Klaus Kastberger und Kerstin Reimann. Stuttgart: Reclam 2009. S. 10.

⁷² Ebd., S. 25.

Kasimir nicht eingestehen will, daß sie ihn verläßt, weil er arbeitslos geworden ist. Sie versucht sich in einen kleinbürgerlichen Scheinidealismus zu retten [...].⁷³

Schürzinger ist immerhin nicht arbeitslos und noch dazu Zuschneider. Karoline gibt zwar noch vor, dass sie ökonomisch unabhängig ist – sie ist berufstätig – aber dies passiert wiederum nur, um ihr Gewissen zu beruhigen, und es stellt sich heraus, dass sie durch die Männer eine bessere *gesellschaftliche Stufe* und generell mehr erreichen möchte. Durch die Bekanntschaft der noch höher gestellten Männer Rauch, er ist Kommerzienrat, und Speer, er ist Landesgerichtsdirektor, sieht Karoline ihre Chancen auf eine bessere Zukunft und eine höhere gesellschaftliche Stufe steigen. Benno von Wiese sieht Rauch und Speer als die „sogenannten besseren Leute, die Vertreter der wohlhabenden, aber völlig lieblosen bürgerlichen Gesellschaft an.“⁷⁴ Helga Hollmann stellt dazu fest:

„Nicht durch eigene Leistung, sondern nur indem sich eine Frau so günstig wie möglich verkauft, ist sie in der Lage diese *höhere gesellschaftliche Stufe* zu erlangen.“⁷⁵

Verkaufen lassen sich prinzipiell aber eben nur Dinge oder Waren und somit ist klar, dass der Warencharakter der Fräuleins wieder ins Blickfeld der Männer rückt, und für die Erreichung einer besseren sozialen Position oder einer höheren sozialen Stellung muss, wie so oft bei Horváth, der weibliche Körper dienen. Dazu schreibt Ulrich Schulenburg:

„Keine [der Fräuleins] ist wirtschaftlich so abgesichert, wie sie sich dies wünscht bzw. erstrebt. Der Konflikt daraus, die Aufsteigermentalität um jeden Preis, auch um den Preis der Hingabe des Körpers, ist vorgezeichnet.“⁷⁶

Als Karoline erkennen muss, dass sie für auch und Speer ohnehin nur ein *Spaß* gewesen wäre, verliert sie zuerst Kasimir und in weiterer Folge auch sich selbst, denn sie achtet nicht mehr auf ihre wahren Gefühle, sondern gibt sich mit Schürzinger, der ja immerhin eine halbwegs *gute Partie* ist, zufrieden.

Kasimir, der sie vor den ökonomisch agierenden Männern – sie wollen Karoline natürlich körperlich ausnutzen – warnt, glaubt sie nicht. Durch ihr auf persönlichen Nutzen ausgerichtetes Handeln desillusioniert sie Kasimir und wird selbst bitter enttäuscht. Durch

⁷³ Fritz, Axel: Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. München: List Verlag 1973. S. 206.

⁷⁴ Wiese, Benno von: Ödön von Horváth. In: Ödön von Horváth. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981. S. 26.

⁷⁵ Hollmann, Helga: Von der Auflösung zwischenmenschlicher Konflikte durch die ökonomische Situation. Ein Beitrag zur Gesellschaftskritik. In: Materialien zu Ödön von Horváths Kasimir und Karoline. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973. S. 44.

⁷⁶ Schulenburg, Ulrich: Warum verkaufen sich Horváth-Fräulein leichter? In: Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006. S. 96.

ihren naiven Glauben an die Möglichkeit eines sozialen Aufstiegs durch besser gestellte Männer zerstört sie natürlich auch Kasimir.

„KASIMIR. Und dennoch hab ich harter Mann die Liebe schon gespürt – und die ist ein Himmelslicht und macht Deine Hütte zu einem Goldpalast – und sie höret nimmer auf, solange Du nämlich nicht arbeitslos wirst. Was sind denn das schon für Ideale von wegen dem seelischen Ineinanderfließen zweier Menschen? Adam und Eva! Ich scheiss Dir was auf den Kontakt – [...].“⁷⁷

Karoline und Kasimir werden Opfer der ökonomisch denkenden Gesellschaft, die sich vor allem „durch die Bedingungen einer kapitalistischen Gesellschaftsordnung, die auch der Sexualität den Stempel des Warencharakters aufdrückt“⁷⁸, auszeichnet. So werden sie wie Waren austauschbar und desillusioniert und ramponiert stellt Karoline fest:

„Man hat halt oft so eine Sehnsucht in sich – aber dann kehrt man zurück mit gebrochenen Flügeln und das Leben geht weiter, als wäre man nie dabei gewesen.“⁷⁹

Und so bestätigt sich das Motto des Stückes: *Und die Liebe höret nimmer auf.*⁸⁰ Freilich bleibt fraglich, ob das, was sich zwischen Karoline und Schürzinger ereignet, wahrhaftige Liebe ist oder nicht nur für beide praktisch ist, unter anderem auch, weil sie sich aus der Situation heraus ergibt. Wenn der Mensch von seinen innigsten Gefühlen abweicht und ökonomisches Prinzipiendenken einsetzt, lässt das den Menschen zu einer Ware mutieren. Gibt man sich dann im Glauben, man habe eine neue Liebe gefunden, resultierend aus dem Austauschcharakter, der die ökonomischen Prinzipien und die Verdinglichung bedingt, dieser hin, ja dann freilich *höret die Liebe nimmer auf.*

4.4. Figaro läßt sich scheiden

In dem Stück *Figaro läßt sich scheiden* zerstört Figaro durch sein für ihn untypisches ökonomisches Verhalten die Ehe mit seiner Frau Susanne. Figaro wird zu einem *Spießkerl*, einem *Bürgerlichen*,⁸¹ der rein rational denkt und nur noch aus dem Bedürfnis heraus nach einer sicheren Zukunft handelt. Ungewöhnlich, aber signifikant für einige spätere Stücke

⁷⁷ Horváth, Ödön von: Kasimir und Karoline. Hg. von Klaus Kastberger und Kerstin Reimann. Stuttgart: Reclam 2009. S. 41.

⁷⁸ Fritz, Axel: Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. München: List Verlag 1973. S. 185.

⁷⁹ Horváth, Ödön von: Kasimir und Karoline. Hg. von Klaus Kastberger und Kerstin Reimann. Stuttgart: Reclam 2009. S. 71.

⁸⁰ Ebd., S. 6.

⁸¹ So bezeichnet ihn der Graf, als Figaro diesem mitteilt, dass er und Susanne ihn und die Gräfin verlassen werden. Figaro meint, dass er schon zu oft hungern habe müssen und dass das Wort bürgerlich für ihn jeglichen Schrecken verloren hat.

Horváths ist, dass Figaro wieder menschlich wird und es dadurch doch noch zu einer Versöhnung zwischen den ProtagonistInnen und somit zu einem *Happy - End* kommt.

Johanna Bossinade schreibt über die beiden kontroversen Eigenschaften *spießbürgerlich* und *menschlich*, die Figaro ja beide verkörpert, was nicht unproblematisch ist, Folgendes:

„Wird nun gar die Mischung „spießbürgerlicher“ und „menschlicher“ Züge lobend hervorgehoben, so bleibt die Frage offen, in welchem Verhältnis die einander widersprechenden Eigenschaften stehen, bzw. wie es letzten Endes doch noch zu jenem Sieg des „Menschen“ über den „Spießbürger“ kommen kann, den der Dramenschluß vorführt.“⁸²

Meiner Meinung nach kann das Verhältnis, in dem die beiden einander widersprechenden Eigenschaften zueinander stehen, deutlich geklärt werden und ist im Rahmen einer entsprechenden Textanalyse, wie ich sie durchführe, möglich. Gerade in diesem Kapitel ist es unerlässlich, dieses Verhältnis näher zu beleuchten.

Ökonomisches Verhalten steht meist im Widerspruch zu gefühlvollem Verhalten und humanem Handeln. Figaro, der sich durch seine veränderte Lage gezwungen fühlt, ökonomisch, rational, berechnend und vorausschauend zu agieren, vereint mit diesem Handeln all die typischen Eigenschaften, die einem Spießbürger eigen sind. Trotzdem gelingt es ihm, diese spießbürgerliche Daseinsweise zu verlassen und die damit verbundenen typischen Charaktereigenschaften abzubauen. Figaro wird das, was er selbst gegen Schluss des Stückes als *menschlich* bezeichnet. Menschlichkeit steht damit im deutlichen und klaren Gegensatz zu einer ökonomischen, rationalen Handlungsweise, die unter anderem eine Verdinglichung des Menschen impliziert.

Figaro, der seine Menschlichkeit wieder erlangt, weist aufklärend auf die Schwierigkeit der Erreichbarkeit dieser unter den Menschen hin.

„FIGARO Ja, ein Rätsel. Was ist das: Es wird immer gesucht, nie gefunden, und dennoch immer wieder verloren –

ANTONIO *zuckt die Schultern.*

FIGARO *zu Fanchette:* Komm, dir lös ich das Rätsel, aber nur dir, weil du mich so beschimpft hast – *Er lächelt und verrät ihr flüsternd die Lösung, nickt ihr dann freundlich zu und ab.*

ANTONIO *sieht ihm überrascht nach:* Was sagte er?

FANCHETTE Ich hab ihn nicht verstanden.

ANTONIO Immer gesucht, nie gefunden, und dennoch immer wieder verloren -- --
Was ist das?

⁸² Bossinade, Johanna: Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths. Bonn: Bouvier Verlag 1988. S. 117.

FANCHETTE Er sagte, es wäre die Menschlichkeit.“⁸³

Verstanden hat ihn Fanchette akustisch natürlich schon, sonst könnte sie danach keine richtige Antwort geben, begreifen wollte sie es nicht gleich.

Auch Cherubin, bei dem Susanne arbeitet, bezeichnet die Menschlichkeit als *seltenes Wort*, nachdem Susanne ihm erklärt hat, dass der Graf ihr aus purer Menschlichkeit geholfen hat.⁸⁴

Und Horváth selbst schreibt über die Menschlichkeit in seinem Vorwort des Stückes *Figaro läßt sich scheiden* Folgendes:

„[...], denn die Menschlichkeit wird von keinen Gewittern begleitet, sie ist nur ein schwaches Licht in der Finsternis. Wollen es immerhin hoffen, daß kein noch so starker Sturm es auslöschen kann.“⁸⁵

So ist in diesem Stück, anders als in den davor beschriebenen Werken Horváths, der Gegensatz und vor allem der Widerspruch von ökonomischen Handlungsweisen und menschlichem Verhalten besonders gut und durchwegs anschaulicher herausgearbeitet, und gestaltet sich als direktes Plädoyer für die Humanität, welches nicht mit unbewussten Mitteln versucht, die entartete Menschlichkeit zu demaskieren und sie in das Bewusstsein der Zuschauer zu holen.

⁸³ Horváth, Ödön von: *Figaro läßt sich scheiden*. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke Bd. 8. Hg. von Nicole Streitler. Berlin: de Gruyter 2011. S. 181.

⁸⁴ Ebd., S. 361.

⁸⁵ Ebd., S. 279.

4.5. Don Juan kommt aus dem Krieg

In dem Stück *Don Juan kommt aus dem Krieg* steht Don Juans Suche nach seiner Braut nicht nur im Schatten ökonomisch ausgerichteter Verhaltensmuster, sondern wird durch diese im eigentlichen Sinne erst bestimmt. Frauen werden abermals, diesmal von Don Juan, meist wie Waren behandelt. Johanna Bossinade schreibt dazu:

„Sentimentalität in Bezug auf die verlorene Braut verschmilzt mit Denk- und Beziehungsformen, die am Warentausch orientiert sind.“⁸⁶

Für Don Juan sind allein der Nutzen und der Gewinn, der sich durch seine Beziehungen zu den unterschiedlichsten Frauen ergibt, von Interesse. Er lässt sich durch dieses gewinnorientierte Verhalten immer wieder von seiner Suche nach seiner Braut ablenken, sodass sich diese erheblich verzögert.

„Von daher gesehen erscheint die Suche nach der Braut als ein Vorwand, Beziehungen jederzeit wieder abbrechen zu können, insbesondere dann, wenn sie dem sozialen Aufstieg des Kriegsheimkehrers nicht (mehr) förderlich sind.“⁸⁷

An das Ideal seiner Frauenvorstellung kommt keine Dame heran, dadurch besteht das Verhältnis zu ihnen aus „wechselseitigen Projektionen und als Folge dieser sprechen sich Don Juan und die Frauen gegenseitig das Menschsein ab.“⁸⁸

Hass und Aggressionen sind das Ergebnis und in vielen Dialogen erkennbar:

Don Juan sitzt in seinem Zimmer und die *Mutter*, bei der er wohnt, kommt zu ihm:

„MUTTER Eine Frau will wegen dir ins Wasser –
DON JUAN (*fällt ihr ins Wort.*) Sie wird sichs noch überlegen.
MUTTER Gott, wie du sprichst!
DON JUAN Kann ich dafür, daß sie mir nicht mehr gefällt? Soll ich mich zu ihr zwingen?
MUTTER Jetzt hab ich Angst.
[...]
DON JUAN *fährt sie plötzlich an:* Was kannst du denn schon begreifen?! Was du siehst und hörst und schmeckst! Wer bist denn du? Eine brave Beamtenwitwe, die meint, wenn sie sich einem Mann hingibt, dann stürzt sofort ein Stern vom Himmel!
MUTTER Vergiß nicht, daß ich auch nur ein Mensch bin!
DON JUAN Ich will es aber vergessen! Ich will nicht mehr erinnert werden! Schluß!
Stille“⁸⁹

⁸⁶ Bossinade, Johanna: Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths. Bonn: Bouvier Verlag 1988. S. 57.

⁸⁷ Ebd., S. 56.

⁸⁸ Ebd., S. 63.

⁸⁹ Horváth, Ödön von: Don Juan kommt aus dem Krieg. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke Bd. 9. Hg. von Nicole Streitler. Berlin: de Gruyter 2010. S. 403-404.

Die Mutter verlässt nach diesem Streit wütend und traurig das Zimmer, doch Don Juan ist nur froh, dass er sie endlich los ist und sie ihn wieder in Ruhe lässt.

Er will sich auf keine wahren und innigen Gefühle einlassen und hat stets den Hintergedanken, dass er auf der Suche nach seinem Ideal, seiner Verlobten ist, er weiß jedoch nicht, dass es aufgrund seiner ökonomischen Denkweise kein Ideal mehr für ihn geben kann. Dies bestätigt sich dann am Ende des Stückes. Als er endlich an dem Ort, an dem seine Braut lebt, ankommt, ist diese bereits tot. Sie ist an gebrochenem Herzen zugrunde gegangen. Don Juan entscheidet sich, ihr zu folgen, denn für ihn ist die wahre Liebe und die Hoffnung auf sein Ideal in einem irdischen Dasein nicht möglich.

Dass bei Horváth die ökonomischen Verhältnisse Beziehungen definieren und dominieren, ist nun augenscheinlich klar geworden, auch dass der *Warenwert* den *Naturalwert* ersetzt⁹⁰, ist ersichtlich. Für die weitergehende Analyse der ökonomischen Verhältnisse, wodurch sie sich manifestieren und wohin sie führen, werden die ausgewählten Texte Horváths im folgenden Kapitel mithilfe der *Fragmente einer Sprache der Liebe* von Roland Barthes⁹¹ genauer erschlossen.

⁹⁰ Kastberger, Klaus: Die Frau eine sprechende Ware, der Mann ein Fleischhauer. Zur Ökonomie der Geschlechter bei Ödön von Horváth. In: Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006. S. 59.

⁹¹ Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

5. Ödön von Horváth und die *Fragmente einer Sprache der Liebe*

Für die weitere Untersuchung der Werke Horváths hinsichtlich meines Forschungsinteresses benötigte ich einen literarischen Parameter, mit dessen Hilfe sich das Thema Beziehungen und die damit verbundenen ökonomischen Verhältnisse untersuchen lässt. Denn für die Untersuchung eines doch eher ausufernden Sujets ist es notwendig, dieses nicht nur hinsichtlich meiner Forschungsschwerpunkte einzugrenzen, sondern auch eine Art Stütze zu finden, die einer systematischen Untersuchung dienlich ist und somit den roten Faden dieses Teiles meiner Arbeit darstellt. Es geht also darum, unter Zuhilfenahme und durch Einfügung zusätzlicher Konstanten einen logischen, übersichtlichen und wissenschaftlichen Untersuchungsweg der wesentlichen sozialen Beziehungen und ihren zugrundegelegten möglichen ökonomischen Verhältnissen darlegen zu können.

Im Rahmen meiner Suche nach einem geeigneten Filter und Baukasten für zusätzliche mögliche Untersuchungskonstanten stieß ich auf das Werk *Fragmente einer Sprache der Liebe* von Roland Barthes. Dieses „Glossar, ein Thesaurus der Liebe“⁹² scheint mir optimal als Leitfaden für meine Untersuchungen zu sein.

Fragmente einer Sprache der Liebe von Roland Barthes, geboren 1915 in Cherbourg, erschien 1977. Barthes erstellt in diesem Werk ein Glossar der Liebe, in dem er verschiedene *Gedankenfiguren*, 80 Stichworte über die Liebe alphabetisch ordnet, beschreibt und darstellt. Somit entsteht eine „Art Topik der Liebesbeziehung aus lauter kleinen, in sich geschlossenen Elementen, so genannten Figuren“, welche das Bewusstsein von liebenden Personen entscheidend prägen. Daraus ergibt sich ein genereller Diskurs über die Liebe.

„Dis-cursus – das meint ursprünglich die Bewegung des Hin-und-Her-Laufens, das ist das Kommen und Gehen, das sind >Schritte<, >Verwicklungen<. Der Liebende hört in der Tat nicht auf, in seinem Kopf hin und her zu laufen, neue Schritte zu unternehmen und gegen sich selbst zu intrigieren.“⁹³

Dieser Diskurs der Liebe von Roland Barthes scheint trefflich für die Untersuchung des *Liebesdiskurses* der ProtagonistInnen Horváths zu passen. Durch die genaue Besprechung von Gedankenfiguren, die die bewusste oder auch unbewusste Gedanken- und Verhaltenswelt von Liebenden beschreiben und widerspiegeln, ist eine Analyse der Beziehungen, der inneren psychischen Vorgänge der ProtagonistInnen und somit der Ökonomie der Verhältnisse in Horváths Texten möglich.

⁹² Vgl. dazu: Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

⁹³ Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 15.

Barthes deckt mit der Konstruktion und Beschreibung dieser Figuren die *inneren Zustände* und das daraus resultierende Beziehungsverhältnis liebender Personen auf, und ich verwende diese Figuren, um die inneren Vorgänge und die damit verbundenen verschrobenen Beziehungsgeflechte der Horváthschen ProtagonistInnen aufzudecken.

In der Einleitung *Wie dieses Buch aufgebaut ist* beschreibt Barthes die *Ordnung* dieses Buches folgendermaßen:

„In der ganzen >Spanne< des Liebeslebens tauchen die Figuren im Kopf des liebenden Subjekts ohne jede Ordnung auf, denn sie hängen jeweils vom (inneren oder äußeren) Zufall ab. Bei jedem dieser Zwischenfälle (das, was ihn *über-*, was ihm *ein-* >fällt<) schöpft der Liebende aus dem Vorrat (dem Thesaurus?) der Figuren, je nach den Bedürfnissen, den Weisungen oder den Lüsten seines Imaginären. Jede Figur blitzt auf, vibriert allein wie der aus einer Melodie herausgelöste Ton – oder wiederholt sich bis zum Überdruß wie das Motiv einer in sich kreisenden Musik.“⁹⁴

Bei den Handlungen der Horváthschen ProtagonistInnen treten die Figuren Barthes ohne jede Ordnung auf, die Personen, die durch diese Figuren, in welcher Form auch immer, gekennzeichnet sind, wissen dies meist selbst nicht. Es ist also meine Aufgabe, die von mir ausgewählten Figuren als innere Zustände der ProtagonistInnen der ausgewählten Werke Horváths zu finden und diese dann in Bezug auf den Gesamtkontext des Werkes hin zu analysieren und zu beschreiben. Ich habe fünf von den achtzig Begriffen, jene, die mir besonders geeignet dafür erscheinen, ausgewählt, um die Werke Horváths hinsichtlich meiner Fragestellungen zu untersuchen. Die von mir ausgesuchten Figuren sind folgende:⁹⁵

„**Abhängigkeit** – DOMNEI, **Katastrophe**, **Stummheit** – OHNE ANTWORT,
Verausgabung – DER ÜBERSCHWANG, **Zugrundegehen** – ICH GEHE ZUGRUNDE;
ICH ERLIEGE...“⁹⁶

Meine Auswahl habe ich aufgrund der angestellten Vermutung getroffen, dass diese Begriffe im Besonderen der Analyse und Veranschaulichung der ökonomischen Beziehungsstrukturen dienlich sein werden, ja, dass sie diese geradezu hervorrufen, bedingen und/oder Begleiterscheinungen dieser sind.

⁹⁴ Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 19.

⁹⁵ Hier habe ich die Begriffe, wie Barthes, noch alphabetisch geordnet, diese Ordnung hebe ich dann hinsichtlich der Relevanz der Begriffe auf.

⁹⁶ Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 10.

5.1. Stille

Ohne Antwort⁹⁷

„Stummheit. Der Liebende ängstigt sich, weil das Liebesobjekt nur sparsam oder gar nicht auf die Worte (Reden oder Briefe) reagiert, die er an es richtet.“⁹⁸

Ein Gespräch, bei dem eine Person die Aufmerksamkeit auf etwas anderes richtet oder auch einfach nicht achtsam ist, kann schnell das Vertrauen der Person, die spricht, erschüttern. Denn wenn die gesprochenen Sätze beim Gegenüber abprallen oder gar nicht erst ankommen, ist es so, als ob die „Qualitäten“⁹⁹, die Mühe oder die Gefühle, die man beim Sprechen entwickelt, umsonst sind und ins Leere gehen. Die Beziehung zwischen Sprecher und Empfänger stimmt nicht überein. Das Nicht-Wahrnehmen der Worte vergleicht Roland Barthes mit dem Gefühl des Todes, er schreibt dazu:

„In jenen kurzen Augenblicken, da ich umsonst spreche, ist es so, als stürbe ich. Denn das geliebte Wesen wird zur bleiernen Gestalt, zur Traumfigur, die nicht spricht, und Stummheit im Traum ist der Tod.“¹⁰⁰

Ingeborg Bachmann beschreibt das auftretende Schweigen der Autoren des 20. Jahrhunderts folgendermaßen:

„Der Fragwürdigkeit der dichterischen Existenz steht nun zum ersten Mal eine Unsicherheit der gesamten Verhältnisse gegenüber. Die Realitäten von Raum und Zeit sind aufgelöst, die Wirklichkeit harrt ständig einer neuen Definition, weil die Wissenschaft sie gänzlich verformelt hat. Das Vertrauensverhältnis zwischen Ich und Sprache und Ding ist schwer erschüttert.“¹⁰¹

Die Stille, das absichtliche Schweigen, das Nicht-Eingehen auf das zuvor Gesagte oder auch einfach das Nicht-Antworten spielt bei Horváths Texten nahezu immer eine entscheidende Rolle. Es existiert kaum ein Text, den er verfasste, in dem nicht durch Schweigen etwas Tiefergehendes, oft Irritierendes und Ominöses ausgedrückt wird. Bevor ich aber im Detail auf die „Stille“ in Horváths Texten eingehe, möchte ich die theoretischen Grundlagen, die mir zur Analyse dieses Kapitels dienlich sind, näher erläutern, denn:

„[Um] die Unmöglichkeit des Sprechens implizit zu thematisieren, gilt es, solche metakommunikativen und pathischen Funktionen gleichsam auf einer Metaebene zum

⁹⁷ Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 204.

⁹⁸ Ebd., S. 204.

⁹⁹ Ebd., S. 202.

¹⁰⁰ Ebd., S. 204.

¹⁰¹ Bachmann, Ingeborg: Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung. I Fragen und Scheinfragen. In: Ingeborg Bachmann Werke. Bd. 4. München – Zürich: R. Piper 1982. S. 188.

Gegenstand semiotischer oder phänomenologischer Analyse zu machen und nach den geistesgeschichtlichen und sozialen Ursachen zu forschen.“¹⁰²

Die Verwendung und bewusste Einsetzung von *Momenten des Schweigens* ist nicht ein Novum aus dem endenden 19. Jahrhundert, sondern galt auch schon in der Antike als rhetorische Raffinesse.

„Das Verhältnis von Sprache und Schweigen, von Rede und Gebärde, von Laut und Pause, wird, wie man weiß, seit den Vorsokratikern diskutiert.“¹⁰³

Damit untermauert Hess-Lüttich die Behauptung, dass das Schweigen beziehungsweise die Stille in der Literatur vor allem in dramatischen Texten keine neuzeitliche Erfindung ist, sondern stets vorhanden war, geändert hat sich nur die Verwendung und die Einsetzung der „Stille“ bzw. des Schweigens als theatralisches Mittel.

Bevor ich aber genauer auf Stille und Schweigen bei Horváth eingehe, möchte ich diese zwei Begriffe unterscheiden, um zu zeigen, dass diese Abgrenzung für Horváths Werke nicht relevant ist, beziehungsweise eine Differenzierung für eine eingehende Analyse nicht von Nutzen ist. Eine genaue Unterscheidung von Stille und Schweigen formuliert Claudia Benthien in dem Text *Die stumme Präsenz* folgendermaßen:

„Im Unterschied zur Stille ist Schweigen fundamental an Sprache gebunden, als ihr Kontrapart, Hintergrund oder Anderes. Die Ästhetik der Stille hingegen findet ihr Gegenüber nicht in der Sprache, sondern eher im Phänomen des Lärms und der Geräusche.“¹⁰⁴

Diese Definition hat sich im 20. Jahrhundert, also zur Zeit Horváths, aufgehoben. Die Betrachtung, dass der Gegenpol zur Sprache Schweigen sei und der Gegenpol zur Stille Lärm, hob sich auf, denn „Schweigen ist dann nicht mehr an Sprache gebunden, wenn es jenseits des Dialogs (und seiner je historischen >Störungen<) zu situieren ist. Schweigen wird zu einer Figur der Stille.“¹⁰⁵

Horváth steht dem Diskurs nach, der um den Prozess des Sprachverlustes literarischer Texte geführt wird, in der Tradition moderner Texte, in welchen das Schweigen eine grundlegend veränderte und anderwärtige Symbolik oder auch Beabsichtigung vertritt als das Schweigen in

¹⁰² Hess-Lüttich, Ernest: Dramaturgie des Schweigens. Zur Semiologie des Sprachversagens im Drama. In: *Folia Linguistica* XII. 1978. S. 58.

¹⁰³ Ebd., S. 38.

¹⁰⁴ Benthien, Claudia: *Die stumme Präsenz*. Zur Figur des Schweigens bei Ödön von Horváth. In: *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. Hg. von Gabriele Brandstetter u. Sibylle Peters. München: Wilhelm Fink Verlag 2002. S. 196.

¹⁰⁵ Ebd., S. 204.

dramatischen Texten der Antike oder des Mittelalters. Denn stand in antiken oder mittelalterlichen Texten das Schweigen oder die Stille für die Untermauerung oder Betonung des zuvor Gesagten, wird in modernen literarischen Texten das Schweigen selbst zum Thema des Textes. Hess-Lüttich schreibt dazu in dem Text *Dramaturgie des Schweigens* Folgendes:

„Hatte es [das Schweigen] im klassischen Drama vor allem die rhetorische Funktion eines 'beredeten Schweigens' mit dem Ziel der Emphase, der Retardation, der Erzeugung von Spannung oder Provokation von Rezipientenreaktionen, so wird es im modernen Drama zum bewußten Manifest expressiver Funktionen, die metakommunikativ auf das Problematischerwerden von Kommunikation verweisen.“¹⁰⁶

Eine Epoche, in der sich sowohl Verwendung als auch Wirkung des stilistischen Merkmals „Stille“ entscheidend verändert haben, ist der Naturalismus mit den repräsentativen Werken von Johannes Schlaf, Arno Holz und Gerhart Hauptmann. Hess-Lüttich schreibt dazu:

„In der naturalistischen Periode des Hauptmannschen Werkes haben in den Dramen gerade die Szenen entscheidende semantische und handlungsstrukturelle Funktion, in denen 'geschwiegen' wird. Auch in den *Ratten* wird das für den Fortgang der Handlung Wesentliche nie direkt verbalisiert, sondern non - verbal signalisiert.“¹⁰⁷

Diese einschneidende Änderung im Umgang mit „Regieanweisungen“ wirkte sich auf Horváths Werke aus und er griff vor allem den Moment der Stille und des Sprachverlustes wieder auf.

Bei Horváths Texten würden sich oft innere Vorgänge der ProtagonistInnen und ihre psychischen Regungen nicht sprachlich formulieren lassen, und selbst wenn sie sich sprachlich äußern ließen, könnten oft die inneren Regungen der ProtagonistInnen nicht besser formuliert werden als durch Sprachlosigkeit beziehungsweise „Stille“.

„An der Artikulationsstelle setzt Horváth eines seiner wichtigsten szenischen Zeichen. Die Stille. Sie signalisiert dem Zuschauer den Einbruch des >Anderen<, des Unheimlichen, das versteckt bleiben müsste und sich plötzlich zeigt.“¹⁰⁸

Somit steht das „Wegfallen der Sprache“ für den inneren, meist verzweifelten, zerrütteten und eben sprachlosen Zustand der ProtagonistInnen. Monika Meister schreibt dazu in *Horváths Zäsuren: Dramaturgie der Stille*:

„Die Stille setzt Zäsuren, sie unterbricht das Sprechen, die Musik, die Geräusche, die Töne, die Bewegung. Sie unterbricht die „dramatische Narration“ und die Performance

¹⁰⁶ Hess-Lüttich, Ernest: *Dramaturgie des Schweigens*. Zur Semiologie des Sprachversagens im Drama. In: *Folia Linguistica* XII. 1978. S. 32.

¹⁰⁷ Ebd., S. 50.

¹⁰⁸ Haag, Ingrid: Zeigen und Verbergen. Zu Horváths dramaturgischem Verfahren. In: *Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald*. Hg. von Traugott Kriskhe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983. S. 148.

und ist doch selbst performativ. Man könnte von energetischen Kraftfeldern sprechen.“¹⁰⁹

Dass Stille bei Horváth „performativ“ ist, lässt sich anhand ihrer tragenden Rolle innerhalb eines Stückes erklären. Sie bringt das Stück oder die Dialoge nicht zum Schweigen, sondern das Gegenteil ist der Fall. Stille oder das Schweigen ist nach Klaus Kastberger der „Dynamo“¹¹⁰ für das Stück und Monika Meister weist darauf hin, dass Stille bei Horváth „Motor und Weiterentwicklung“¹¹¹ bedeutet.

Das Ziel einer Beschäftigung mit dem Phänomen des Schweigens ist nach Hess-Lüttich weder durch die einfache Titulierung des Schweigens als eine andere Sprache, noch durch eine reine Analyse der entstehenden Zweideutigkeit aufzuheben, sondern kann nur „die systematische, phänomenologische und pragmatische Beschreibung des Prozesses ästhetischer Semiose“¹¹² sein.

Dies ist auch für die zu untersuchende Ökonomisierung relevant, denn nur durch die Einsicht, dass das Schweigen im Text als Zeichen fungiert und somit den Textprozess relevant und evident beeinflusst, kann man mit dem Phänomen des Sprachverlusts angemessen und konstruktiv umgehen. Bei Horváth dient der Moment der „Stille“ oft dem Begreifen der gesamten Situation und steht für den Ausdruck der Verzweiflung, Zerrüttung oder sogar für das Zugrundegehen einer/eines ProtagonistIn und ist oft weder dem gegenwärtigen Gegenüber des/der ProtagonistIn noch jenem/jener selbst bewusst.

Unter Berücksichtigung der modernen Hirnforschung, nämlich davon ausgehend, dass sich nonverbale Ausdrücke auf andere Bereiche des Gehirns auswirken als verbale Ausdrücke, sind diese zwei sowohl hinsichtlich der Wirkung, die sie bei dem Leser erzielen sollten, zu unterscheiden, als auch dafür, wofür sie im Handlungskontext der ProtagonistInnen stehen. Somit stehen nonverbale Ausdrücke für andere Bereiche der menschlichen Psyche als gegenteilige und sprechen demgemäß auch andere an. Festzuhalten ist aber, dass Stille und vor allem Verstummen oder Schweigen bei Horváth als eine Form des Sprechens anzusehen oder so zu interpretieren sind.

¹⁰⁹ Meister, Monika: Horváth Zäsuren: Dramaturgie der „Stille“. In: Vampir und Engel. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006. S. 29.

¹¹⁰ Kastberger, Klaus: Zwei Mundvoll Schweigen. Abstürze der Rede in Literatur und Philosophie. In: Profile. Bd. 11. 7/2004. Die Dichter und das Denken. Wechselspiele zwischen Literatur und Philosophie. Hg. von Klaus Kastberger und Konrad Paul Liessmann. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2004. S. 187.

¹¹¹ Meister, Monika: Horváth Zäsuren: Dramaturgie der „Stille“. In: Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006. S. 29.

¹¹² Hess-Lüttich, Ernest: Dramaturgie des Schweigens. Zur Semiologie des Sprachversagens im Drama. In: Folia Linguistica XII. 1978. S. 57.

„Das Schweigen der Protagonisten wird zu einem konventionalisierten Ausdrucksmittel, das auf der Ebene des Dialogs nunmehr wie selbstverständlich als nonverbale Antwort akzeptiert wird.“¹¹³

In der Konzeption von *Kasimir und Katharina*, einer textgenetisch früheren Fassung von *Kasimir und Karoline*, lautet der Eingangsdialog auf dem Oktoberfest zwischen Kasimir und Karoline in der fragmentarischen Fassung des ersten Bildes:

„KASIMIR Einen Dreck wird das anders! Ich kenne alle Parteien! Es gibt überhaupt keine Partei mehr, bei der ich noch nicht war, höchstens Splitter! Aber ich kann Dir sagen, das ist alles nichts!

(Stille)

KAROLINE Ich möchte jetzt mal mit der Achterbahn fahren.

KASIMIR Mit was?

KAROLINE Mit der Achterbahn.

KASIMIR So. Mit der Achterbahn?

(Stille)

KASIMIR Gib eine Antwort.

(Stille)

KASIMIR Hast mich denn nicht gehört?

(Stille)

KASIMIR Ob du jetzt mit der Achterbahn fahren willst, habe ich Dich gefragt?

KAROLINE Ja.

(Stille)“¹¹⁴

In diesem Dialog geht Karoline nicht auf Kasimirs erste Aussage ein, vielmehr scheint es sogar so, als hätte sie diese nicht einmal wahrgenommen, da sie aus dem Zusammenhang gelöst „antwortet“, oder besser gesagt, nur ihr eigenes Verlangen kundtut, nämlich, dass sie mit der Achterbahn fahren möchte. Auf die Frechheit, die Kasimir in dieser Aussage sieht, da er kein Geld hat, antwortet dieser so, als könne er nicht glauben, was er hört, und fragt somit nach. Daraufhin antwortet Karoline gar nicht mehr, solange, bis Kasimir energisch wird. Doch auch hier ist ihre Antwort für Kasimir desillusionierend, denn er steckt seine ganze Energie in die Fragerei und den Dialog und bekommt dann ein einfaches *Ja* als Antwort. Karoline geht in keiner Weise hier auf Kasimirs Situation und auf dessen Bestürzung aufgrund ihres Verlangens ein. Das Problem, das Kasimir und Karoline in diesem Dialog haben, kann man auch mit Hilfe der Semiotik beschreiben, denn Verwirrung tritt meist da auf, wo Bezeichnendes und Bezeichnetes nicht mehr übereinstimmen. Ein beliebtes Instrument der Folter ist die komplette Auslöschung oder Verwirrung von Bezeichnetem und

¹¹³ Benthien, Claudia: Die stumme Präsenz. Zur Figur des Schweigens bei Ödön von Horváth. In: *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. Hg. von Gabriele Brandstetter u. Sibylle Peters. München: Wilhelm Fink Verlag 2002. S. 202.

¹¹⁴ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. Hg. von Klaus Kastberger und Kerstin Reimann. Stuttgart: Reclam 2009. S. 117.

Bezeichnendem. Wenn ein Zeichen nicht mehr dafür steht, wofür es stehen sollte, oder wofür man denkt, dass es steht, führt dies zu Vertrauensverlust und Verwirrung bis hin zu einem Zugrundegehen einer Person. Als Beispiel denke man an den Text *Grube und Pendel* von E.A. Poe¹¹⁵, in dem die Aufhebung der Zeichen durch den Folterer für den Gefolterten zu einem reinen Martyrium wird. So führen auch Kasimir und Karoline einen Dialog, dessen Zeichen verschoben sind. Zwei Personen, die einander eigentlich lieben, vollziehen also einen destruktiven Dialog, in welchem Inhalt und Ausdruck nicht mehr übereinstimmen. Das Zeichen, der Moment der Stille oder des Nicht-Antwortens steht also für etwas, nur durch diese eine Szene nicht Erkennbares, Anderes, nämlich für die sich abzeichnende Katastrophe, aber auch für die innerliche Katastrophe der ProtagonistInnen. Hess-Lüttich schreibt dazu Folgendes:

„[...] werden Inhalt und Ausdruck zu unterschiedenen Aspekten, womit das semiologische Moment der Nicht-Identität von signifiant und signifié erfüllt ist.“¹¹⁶

Inhalt und Ausdruck sind in diesem Dialog nicht gleichbedeutend und weisen somit auf die Verwirrung und Verzweiflung sowohl von Kasimir als auch Karoline hin. Es gibt kein richtiges Zuhören. Durch ein teilnahmsloses Verhalten wird suggeriert, dass es kein gegenseitiges Bedürfnis mehr gibt, auf den anderen einzugehen, es gibt also auch kein gegenseitiges Verlangen mehr. Kasimir muss die Schmach ertragen, dass Karoline nicht mehr auf ihn reagiert.

Durch all das scheint es so, als könnte es gar kein *gutes* Ende für dieses Stück mehr geben, dies wäre nahezu utopisch. Dies realisiert Horváth zwar erst in seiner letzten Fassung des Stücks, aber er setzt das um, was man schon an diesem – früher verfassten – Dialog erkennt, nämlich dass es nach solchen nicht vorhandenen Worten kein gutes Ende mehr geben kann. Eine Beziehung, in der ein derart nichtssagender, aber umso böartigerer Disput stattfindet, kann nicht mehr gut ausgehen oder der Wirklichkeit standhalten. Es ist also so, dass durch diese Stummheit Kasimir und Karoline, in einem reiflich überarbeiteten Stück, niemals mehr zueinander finden können.

Klaus Kastberger schreibt dazu in seinem Text *Zwei Mundvoll Schweigen* Folgendes:

„Die Leerstellen, die die Texte in sich tragen oder gegen die sie sich abgrenzen, sind nicht von sich aus Nichts, es funktionieren diese Leerstellen vielmehr wie Hinweispfeile auf Etwas, das sich als ein Ausgespartes relativ klar definiert. Dieses Ausgesparte kann eine größere oder kleinere Ausdehnung haben. In der Figur der

¹¹⁵ Poe, E. A.: *Grube und Pendel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

¹¹⁶ Hess-Lüttich, Ernest: *Dramaturgie des Schweigens. Zur Semiologie des Sprachversagens im Drama*. In: *Folia Linguistica* XII. 1978. S. 52.

Aposiopese [...] umfasst es das Wichtigste und Wertvollste und wahrscheinlich gerade deshalb Unterschlagene der Rede wie einen riesigen Resonanzkörper, vor dem sich erst eigentlich der Sinn der Rede erweist.“¹¹⁷

Dies wird erst in der letzten Fassung direkt verwirklicht, wenngleich vorher schon signalisiert wird, dass diese zwei Liebenden, vorweggenommen und ausgedrückt durch diesen stillen Dialog, niemals mehr in Vertrauen und Optimismus einander die Hand reichen werden können.

Und so ist noch in der Erstfassung Karoline, gestützt durch die Hoffnung, dass alles gut ausgeht, diejenige, die meint: „Nicht pessimistisch sein. Solange wir uns nicht aufhängen“¹¹⁸; und in der Endfassung, in der Horváth das Scheitern – das Unvermeidliche – doch zu Papier bringt, ist es dann nicht mehr Kasimirs *Liebe*, die optimistisch ist, sondern seine *Neue*, Erna, die doch fast den gleichen Satz spricht: „Solange wir uns nicht aufhängen, werden wir nicht verhungern.“¹¹⁹

Dieser Satz wäre in der Endfassung zu optimistisch für Karoline, Kasimirs vergangene *Liebe* und vor allem seine *ehrliche Liebe*. Deswegen muss Erna diesen Satz aussprechen. Die Liebe zerbricht somit aufgrund einer vorhandenen Ökonomisierung, die den Ausgang in Kasimirs Desillusionierung trägt, und der *einzigste Mai des Menschens* ¹²⁰ wird von Erna gesungen. Kasimir fällt aber in den Gesang ein – was bleibt ihm anderes übrig – und dadurch entsteht eine ironische Parodie auf den *Mai*, den er mit Karoline hätte haben können.

Hansjörg Schneider schreibt über diesen Weg der Trennung von Kasimir und Karoline:

„Und wenn sich auch Kasimir und Karoline zukünftig von einem getrennten Weg mehr versprechen als von einem gemeinsamen, bleibt offen, ob sie bei den ihnen auf dem Oktoberfest zugewirbelten Partnern ihr Lebensglück auch finden werden.“ ¹²¹

Vergleicht man Erna und Karoline mit dem Bild einer Mutter, passt Barthes' Aussage zu Müttern in seinem Konzept *der Stummheit* doch sehr trefflich:

„Die belohnende, die gute Mutter zeigt mir selbst den Spiegel, das Bild und sagt: 'Das bist du.' Die stumme Mutter aber sagt mir nicht, was ich bin: ich spüre keinen festen Boden mehr, ich treibe ohne Existenz schmerzlich daher.“¹²²

¹¹⁷ Kastberger, Klaus: Zwei Mundvoll Schweigen. Abstürze der Rede in Literatur und Philosophie. In: Profile. Bd. 11. Die Dichter und das Denken. Wechselspiele zwischen Literatur und Philosophie. Hg. von Klaus Kastberger und Konrad Paul Liessmann. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2004. S. 181.

¹¹⁸ Horváth, Ödön von: Kasimir und Karoline. Hg. von Klaus Kastberger und Kerstin Reimann. Stuttgart: Reclam 2009. S. 115.

¹¹⁹ Ebd., S. 72.

¹²⁰ Ebd., S. 73.

¹²¹ Schneider, Hansjörg: Der Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft. In: Über Ödön von Horváth. Hg. von Traugott Kruschke und Dieter Hildebrandt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. S. 62.

Würde Karoline für die stumme Mutter stehen, ist es klar, dass eine gemeinsame Zukunft, obwohl Kasimir und Karoline einander lieben, zu schmerzlich wäre und in der gegenwärtigen Situation zu anstrengend und folglich nicht zu verteidigen. Somit muss diese zwar innige, aber schwierige Beziehung durch eine vorteilhaftere und leichtere ersetzt werden und deswegen nimmt Kasimir Karoline nicht mehr zurück, als sie von der besseren *Partie*, Rauch, fallen gelassen worden ist. Karoline begnügt sich mit Schürzinger. Kasimir und Karoline handeln beide rational und ökonomisch und sind gegen Ende eigentlich beide tot, zumindest innerlich, also psychisch. Kasimir kann nicht einmal mit Erna sprechen, und jetzt ist es er, der stumm bleibt und desillusioniert zurückbleibt.

„KASIMIR Du Erna?
ERNA Was?
KASIMIR Nichts.“¹²³

„Der letzte Dialog zwischen dem neuen Paar Erna und Kasimir endet ohne Aussicht auf Verständigung in Sprachlosigkeit.“¹²⁴

In dem Roman *36 Stunden*, welcher einen Teil des Romans *Der ewige Spießer* bildet, ist Stummheit beziehungsweise Stille genauso präsent, jedoch (noch) weniger als in den darauf folgenden Werken. Stille ist auch in *36 Stunden* ein Inhaltsträger, aber sie setzt erst durch plötzliches Verstummen von Agnes ein, als Eugen Agnes die Hand auf das Knie legt, ist somit nicht von Anfang an präsent und signalisiert einen Bruch in der Beziehung und eine Änderung in der Handlung. Davor spricht Agnes ununterbrochen, um ihre Angst und ihre Verwirrung zu überspielen.

„So sprach sie, ohne zu wissen, was sie sprach, denn sie dachte daran, dass etwas vor sich gehen werde, sobald sie aufhören würde zu sprechen, nämlich er hat ja schon mal ihre Hüfte berührt.“¹²⁵

Agnes verstummt dann plötzlich, nachdem ihr Eugen seine Hand auf ihr Knie gelegt hat, und alles, was Agnes gerne aufgrund ihrer Überraschung oder auch Empörung dazu sagen wollen würde, kann sie sich nur denken, schafft es aber nicht, ihre Gedanken auszusprechen. Das Schweigen wird ihr gewissermaßen durch eine Schrecksituation, die sie ja vorahnt und hinauszögern möchte – durch unentwegtes Reden – aufgezwungen.

¹²² Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 73.

¹²³ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. Hg. von Klaus Kastberger und Kerstin Reimann. Stuttgart: Reclam 2009. S. 73.

¹²⁴ Bartsch, Kurt: *Ödön von Horváth*. Stuttgart – Weimar: Metzler 2000. S. 93.

¹²⁵ Horváth, Ödön von: *Der ewige Spießer*. Gesammelte Werke. Bd. 12. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. S. 23.

„So ging alles, wie es kommen musste. Erstaunt stellte Agnes fest, dass Eugen sie noch immer umarmt hält und sie ihn.
Sie war sprachlos und die ganze Welt schien sprachlos zu sein, so still war es unter der Ulme.“¹²⁶

Diese Sprachlosigkeit ist zu unterscheiden von der Stille, die viele von Horváths späteren Werken ständig begleitet und für das zerrüttete, verwirrte oder sogar zugrunde gegangene Innenleben der Protagonistinnen – da es ja meist die Fräuleins sind, die zugrunde gehen – steht.

Generell scheint es so, als würden in der *Spieß-Pros*a Gefühle augenscheinlicher zum Vorschein treten als in späteren Werken und deshalb auch noch artikuliert werden. Gefühle oder Gefühlsregungen, die hier noch beschrieben werden, werden in weiterer Folge in Horváths Werken unter anderem durch Stille oder Sprachverlust ersetzt, vor allem in den Volksstücken.

Diese Streichung von Gefühlsartikulationen und deren Substituierung durch „Stille“ oder „Schweigen“ steht unter anderem auch für das *Sterben der Fräuleins*. Doch Agnes *stirbt* nicht, sondern es scheint sogar so, als würde sich für sie ein Ausweg aus ihrer Misere auftun. So endet das Prosawerk *36 Stunden* mit der Szene der weinenden Agnes, die nur kurz in ein Schweigen fällt, um aber gleich wieder zu sprechen. Dieses Schweigen Agnes' steht nicht in so hohem Ausmaße für die seelische Zerrüttung und das Innenleben der Fräuleins, wie es in späteren Horváth Texten steht. Es scheint vielmehr, als würde das Schweigen hier ein gewöhnliches und allseits bekanntes sein, ein kurzes Schweigen, das Überraschung und Unfassbarkeit symbolisiert.

„Das Mistvieh murmelte noch etwas von Rohheit, und dann weinte es. Er solle es doch in Frieden lassen, weinte das Mistvieh, es sei ja ganz kaputt, und auch die Schuhe seien nun ganz kaputt. Eugen schwieg, und plötzlich sagte das Mistvieh, das könne es ja gar nicht geben, dass ihr ein Mensch eine Stelle verschafft, nachdem sie den Menschen versetzt hatte. Dann schwieg auch das Mistvieh. Und dann sagte es: „Ich hätte wirklich nicht gedacht, dass Sie extra wegen mir herkommen, Herr Reithofer.“¹²⁷

Agnes ist überaus überrascht und kann nicht glauben, dass trotz ihrer Vorgeschichte ihr jemand einmal einen Gefallen macht, noch dazu ohne dass sie etwas dafür tun hätte müssen oder sie sich in irgendeine Form in Abhängigkeiten hätte begeben müssen.

¹²⁶ Ebd., S. 23.

¹²⁷ Ebd., S. 125.

Ihr Schweigen ist Ausdruck dafür, dass sich ihre grundlegende Haltung – nämlich eine rationale und ökonomische – gegenüber Beziehungen nicht bewahrt hat. Sie wird in dem Sinn, wenn man das so sagen kann, positiv enttäuscht und das raubt ihr kurzfristig die Sprache. In dem Volksstück *Geschichten aus dem Wiener Wald* gibt es faktisch keine Szene, in der es nicht zu einem Schweigen kommt. Sei es, dass das Schweigen durch die Regieanweisung „Stille“ erzwungen und offensichtlich ist, oder sei es so, dass im Rahmen des Dialogs und durch die Handlung erzwungene Schweigen einfach auftritt. Somit gibt es in *Geschichten aus dem Wiener Wald*, genauso wie in allen anderen von mir besprochenen Werken, differenzierte Arten der „Stille“.

„Die Texte Horváths weisen höchst unterschiedliche Stillen auf – Pausen, Schweigen, Reden über die Stille hinweg; die „Stille“ auch als ein Verstummen, das nicht immer die Unmöglichkeit von Artikulation bedeutet, sondern das Verstummen selbst ist vielfältig und Mitteilung.“¹²⁸

Der erste Dialog zwischen Marianne und Oskar, die sich demnächst offiziell verloben, gestaltet sich folgendermaßen:

„OSKAR. [...] – Ein Bussi, Mariann, ein Vormittagsbussi-
MARIANNE. (*gibt ihm einen Kuß, fährt aber plötzlich zurück*). Au! Du sollst nicht immer beißen!
OSKAR. Hab ich denn jetzt?
MARIANNE. Weißt du denn das nicht?
OSKAR. Also ich hätt jetzt geschworen-
MARIANNE. Daß du mir immer weh tun musst.
(*Stille*)
OSKAR. Böse?
(*Stille*)
OSKAR. Na?
MARIANNE. Manchmal glaub ich schon, daß du es dir herbeisehnst, daß ich ein böser Mensch sein soll-
[...]“¹²⁹

In dieser Szene verwandelt sich der Kuss, den Marianne Oskar eigentlich pflichtbewusst aber widerwillig gibt, wortwörtlich und metaphorisch in einen Biss. Damit steht dieser Dialog direkt für die von mir zu analysierende Problematik. Die meisten anderen Dialoge und Szenen, die diesen Aspekt meiner Arbeit betreffen, stehen nur indirekt für diese.

¹²⁸ Meister, Monika: Horváths Zäsuren: Dramaturgie der „Stille“. In: Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006. S. 30.

¹²⁹ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Hg. von Klaus Kastberger und Kerstin Reimann. Stuttgart: Reclam 2009. S. 20.

Diese erste Unterhaltung zwischen Marianne und Oskar lässt nebulös, vor allem durch das *Nicht-Verbalisieren* des Inneren oder eben auch durch *Stille* auf das Beziehungsverhältnis zwischen den beiden schließen, wobei das Innere beider – wie in den Volksstücken Horváths üblich – nicht direkt sichtbar gemacht, sondern hauptsächlich durch Andeutungen „demaskiert“¹³⁰ wird.

Das Schweigen bringt die Sprache noch mehr zur Geltung. Reden und Schweigen haben einen deutlichen Bezug zueinander und grenzen sich nicht voneinander ab oder einander aus.

„OSKAR. Ich wollte dich nicht beleidigen. Ich weiß, dass du mich verachtest.

MARIANNE. Was fällt dir ein, du Idiot!

(*Stille*)

OSKAR. Du liebst mich also nicht?

MARIANNE. Was ist Liebe?

(*Stille*)

OSKAR. Was denkst du jetzt?

MARIANNE. Oskar, wenn uns etwas auseinanderbringen kann, dann bist du es. Du sollst nicht immer so herumbohren in mir, bitte –

OSKAR. Jetzt möchte ich in deinen Kopf hineinsehen können, ich möchte dir mal die Hirnschale herunter und nachkontrollieren, was du da drinnen denkst –

MARIANNE. Aber das kannst du nicht.

OSKAR. Man ist und bleibt allein.“¹³¹

Auf eine Frage folgt entweder eine Gegenfrage, Stille oder ein Vorwurf. Die eigentlichen Fragen, die sich die beiden stellen, werden aber nicht einmal ansatzweise beantwortet. Marianne fragt sich beziehungsweise Oskar, was eigentlich Liebe ist, und dadurch wird klar, dass sie eines für Oskar ganz und gar nicht empfindet: Liebe. Oskar, sadistisch veranlagt, und sich der Ablehnung Mariannes bewusst, möchte ihr am liebsten die Liebe abzwängen und vor Wut aufgrund dieser Zurückweisung dies auch unter Zufügung von Schmerzen vollziehen. Die beiden bleiben alleine zurück, doch Marianne kann ihm nicht entkommen und so lautet der Schlussdialog:

„OSKAR. Marianne. Ich hab dir mal gesagt, daß ich es dir nie wünsch, daß du das durchmachen sollst, was du mir angetan hast – und trotzdem hat dir Gott Menschen gelassen – die dich trotzdem lieben – und jetzt, nachdem sich alles so eingerenkt hat. – Ich hab dir mal gesagt, Mariann, du wirst meiner Liebe nicht entgehn –

MARIANNE. Ich kann nicht mehr. Jetzt kann ich nicht mehr –

¹³⁰ Die Demaskierung des Bewusstseins sowohl von den ProtagonistInnen als auch von den Zusehern seiner Stücke nennt Ödön von Horváth als sein Hauptanliegen und sein eigentliches Ziel des Verfassens von Stücken. Vgl. dazu: Horváth, Ödön von: Gebrauchsanweisung. In: Kasimir und Karoline. Hg. von Klaus Kastberger und Kerstin Reimann. Stuttgart: Reclam 2009. S. 161.

¹³¹ Horváth, Ödön von: Geschichten aus dem Wiener Wald. Hg. von Klaus Kastberger und Kerstin Reimann. Stuttgart: Reclam 2009. S. 20.

OSKAR. Dann komm – (*er stützt sie, gibt ihr einen Kuss auf den Mund, und langsam ab mit ihr – und in der Luft ist ein Klingen und Singen, als spielte ein himmlisches Streichorchester die >Geschichten aus dem Wiener Wald> von Johann Strauß*). “¹³²

Der letzte Satz des Tractatus logico-philosophicus von Ludwig Wittgenstein lautet: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.“¹³³ Marianne kann über ihr unerträgliches Schicksal nur noch schweigen, denn dafür gibt es beziehungsweise findet sie keine Worte mehr, denn „die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.“¹³⁴ Mariannes Welt ist zusammengebrochen, für sie gibt es keine Existenz mehr, in der sie lebendig sein kann, und somit hat sie, innerlich tot, auch keine Sprache, keine Worte mehr und sie lässt sich schweigend von Oskar *abführen*. Um jetzt noch einmal auf das anfängliche Zitat von Ingeborg Bachmann einzugehen, scheint es, als trete am Ende von Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* eine Zusammenführung von Wittgensteins Satz und der Forderung Bachmanns zutage. Es wird das Gefühlsleben Mariannes und Oskars artikuliert, aber Marianne kann nicht mehr sprechen. Dieses Nicht-mehr-Sprechen-Können signalisiert somit das Ende der Welt für Marianne. Sprachunfähig durch und über ihr Schicksal bleibt ihr nur noch das Schweigen. Oskars Kuss besiegelt ihre Unmöglichkeit zu sprechen. Marianne wird somit in dieser letzten Szene zur Gänze entmündigt. Benthien sieht hier einen Zusammenhang von Oralität und Schweigen. Das „Fressen“ oder „Saufen“ oder „Rauchen“¹³⁵ hindert oft die ProtagonistInnen am Sprechen und die Küsse, die gefühlsmäßig nicht erwidert werden, sondern nur pragmatisch vollzogen werden, hindern z.B. Marianne am Sprechen und stehen damit auch dafür, wie ihr Oskar das Sprechen nimmt und sie dadurch seiner Entmündigung nicht entgeht. In der Novelle *Amazonas*¹³⁶ von Horváth steht körperliche Versehrtheit und das erzwungene Schließen des Mundes in engem Zusammenhang mit Sprachlosigkeit. „Dem Verstümmelten wird durch sein eigenes Blut bildhaft der Mund gestopft, so dass sein Schrei verhindert wird.“¹³⁷

¹³² Ebd., S. 103.

¹³³ Wittgenstein, Ludwig. Tractatus logico-philosophicus. Logisch – philosophische Abhandlung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. S. 111.

¹³⁴ Ebd., S. 87.

¹³⁵ Benthien, Claudia: Die stumme Präsenz. Zur Figur des Schweigens bei Ödön von Horváth. In: de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt. Hg. von Gabriele Brandstetter u. Sibylle Peters. München: Wilhelm Fink Verlag 2002. S. 206.

¹³⁶ Horváth, Ödön von: Amazonas. Eine romantische Novelle. In: Kleine Prosa. Kapitel 7. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/2892/7>. (10. 05. 2013).

¹³⁷ Benthien, Claudia: Die stumme Präsenz. Zur Figur des Schweigens bei Ödön von Horváth. In: de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt. Hg. von Gabriele Brandstetter u. Sibylle Peters. München: Wilhelm Fink Verlag 2002. S. 213.

Claudia Benthien sieht Entmündigung neben Versehrtheit und Totenstille als wichtigste Repräsentanten der dramaturgischen *Stille*.¹³⁸ Ich meine, dass diese Repräsentanten um einige erweitert werden müssen. So steht „Stille“ bei Horváths Texten neben den schon besprochenen Begriffen oder Situationen auch für das Zugrundegehen, die Katastrophe, die Abhängigkeit und für wirtschaftliche Probleme.¹³⁹

Was diese Sujets nun alle gemeinsam haben, ihr eigentlicher Zusammenhang ist der, dass alle Repräsentanten für die auftretende Ökonomisierung sind. Wobei nun die Begriffe als Art Unterbegriffe der Ökonomisierung zu sehen sind und sie auch Repräsentanten des dramaturgischen Schweigens bei Horváth sind.

Somit ergibt sich durch das Auffinden und die Analyse der Textstellen, in denen Stille auftritt, die Folgerung, dass diese Stille psychische Zustände repräsentiert, die wiederum alle Repräsentanten einer auftretenden Ökonomisierung sein können.

Daher entsteht für mich die Gewissheit, auf dem richtigen Weg zu sein und meine Analyse einer „Ökonomisierung“ anhand der bereits ausgewählten Begriffe Abhängigkeit, Zugrundegehen und Katastrophe weiterführen zu können.

¹³⁸ Ebd., S. 206.

¹³⁹ Vgl. dazu: Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

5.2. Abhängigkeit

„ABHÄNGIGKEIT. Figur, in der die öffentliche Meinung die charakteristische Verfassung des dem Liebesobjekt *unterworfenen* liebenden Subjekts sieht.“¹⁴⁰

Barthes unterscheidet zwischen einer groben Abhängigkeit, wie einen Telefonanruf erwarten, die im Grunde keine richtige Abhängigkeit ist, und einer viel diffizileren Abhängigkeit. Diese diffizilere, eigentliche Abhängigkeit ist dadurch gekennzeichnet, dass man in seinen Gedanken und in seinem ganzen Handeln Platz für diese Abhängigkeit geschaffen hat. Somit ist auch Raum für die eigentliche Unterwerfung geschaffen worden.

Die tatsächliche Abhängigkeit ist somit nicht nur der Telefonanruf, auf den man wartet, sondern alles, wodurch dieser Abhängigkeit im Leben Raum geschaffen wird, wie z.B. dass man sich beeilt, nach Hause zu kommen, und gestresst ist von allem, was dieses Nach-Hause-Kommen verzögern könnte. Dadurch arbeitet man daraufhin, sich seine Abhängigkeit und somit auch die damit verbundene Unterwerfung zu bewahren, und wird sie stets überall mit hinnehmen. Wenn man also von jemandem abhängig ist, wird man dieser Abhängigkeit bei jeder Gelegenheit Raum einräumen. Dadurch ist man „verwirrt vor Abhängigkeit, aber überdies – eine weitere Stufe – von dieser Verwirrung gedemütigt.“¹⁴¹

Barthes sieht nun diese Stufe der Abhängigkeit als eine Art Stärke an, denn dass man so lieben kann, dass überhaupt so ein Verlangen auftritt, ist für ihn ein Zeichen von Stärke. Fähig sein, jemanden mit einem tiefen Verlangen zu lieben, zeugt für Barthes von Kraft.

Eine weitere symptomatische Besonderheit, die sich aus einer Abhängigkeitsbeziehung ergibt, ist, dass man dadurch, dass man sein Objekt – von dem man abhängig ist – erhöht und es als extrem mächtig ansieht, diesem untertan wird. So kommt es logischerweise dazu, dass man auch den Abhängigkeiten seines Abhängigkeitsobjekts untertan wird. Dies ist der Punkt, an dem man sich zu wehren beginnt.

„[...] denn die höhere Entscheidung, deren letztes und gleichsam erniedrigtes Objekt ich bin, erscheint mir diesmal als ganz und gar ungerechtfertigt: ich unterstehe nicht mehr dem Verhängnis, das ich mir als gutes tragisches Subjekt erwählt hatte. Ich bin jenem historischen Stadium zurückgegeben, in dem die aristokratische Macht die ersten Schläge demokratischer Forderungen hinzunehmen beginnt [...].“¹⁴²

¹⁴⁰ Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 25.

¹⁴¹ Ebd., S. 25.

¹⁴² Ebd., S. 26.

Man beginnt zu hinterfragen und zu individualisieren in einer Form wie: *Warum bin ich die Leidende?* oder *Warum trifft das ausgerechnet mich?*

Wenn nun aber jede Abhängigkeit die Konfrontation mit den Abhängigkeiten des Anderen impliziert, entsteht immer ein unglückliches Abhängigkeitsverhältnis.

Nun ist zu analysieren, ob diese Grundmuster von Abhängigkeit auf einige der ProtagonistInnen Horváths zutreffen oder ob dies nicht der Fall ist und warum beziehungsweise warum nicht. Wenn diese Abhängigkeitsstruktur sich als gegeben erweist, gilt es weiter zu untersuchen, ob diese Strukturen komplett oder partiell zutreffen.

In den Stücken Ödön von Horváths, die ich für meine Analysen ausgewählt habe, die also den Grundkern meiner Arbeit darstellen, wimmelt es nur so von Abhängigkeiten, die diesen Mustern entsprechen.

Agnes, aus dem Roman *36 Stunden*, begibt sich gleich zu Beginn der Geschichte in die Abhängigkeit Eugen Reithofers. Sie ist abhängig von seiner Gutmütigkeit und ihrer Hoffnung, dass er ihr nichts tun wird. „Also wie ein Lustmörder sieht der nicht aus. [...]“¹⁴³ - denn sie weiß, dass ihr *Blech und Mist Reden* auch nichts ändern wird und sie ihm, egal wie viel sie daherredet, ausgeliefert ist. Als Eugen Reithofer ihr Knie berührt und anschließend auch seine linke Hand auf ihre Schulter legt, „weiß Agnes, dass sich solch eine linke Hand durch Worte nicht hindern lässt [...]“¹⁴⁴ In den *Geschichten aus dem Wiener Wald* ist so gut wie jeder von jedem abhängig, aber allesamt sind am stärksten von ihren bürgerlichen Moralvorstellungen abhängig, und in *Kasimir und Karoline* sind die ProtagonistInnen von den Personen am meisten abhängig, die sie im Moment umgeben. Der Graf Almaviva ist in dem Werk *Figaro läßt sich scheiden* von Figaros Lüge, dass alles wieder gut werden wird, abhängig, und Don Juan ist in *Don Juan kommt aus dem Krieg* seiner Abhängigkeit, nicht lieben zu können, gänzlich ausgesetzt.

In dem Stück *36 Stunden* schlittert Agnes von einer Abhängigkeit in die nächste und ist nebenbei auch noch von ihrer Tante abhängig. Gleich zu Beginn begibt sie sich in die Abhängigkeit Eugen Reithofers. Sie ist ihm unter der Ulme in der Dämmerung ausgeliefert und kann nur hoffen, dass er sich nicht gegen ihren Willen an ihr *vergreifen* wird. Sie lässt sogar einen Kuss und mehr zu, da sie weiß, machtlos in der Abwendung dieses Geschehens zu sein. Im Laufe der Geschichte begibt sie sich in die Abhängigkeit weiterer Männer – AML, Kastner und Harry – die sie natürlich belügen und nur an ihrem Körper und dem eigenen Vergnügen interessiert sind. Agnes lässt ihre Ausbeutung zu, nur um Arbeit zu bekommen

¹⁴³ Horváth, Ödön von: *Der ewige Spießer*. Gesammelte Werke. Bd. 12. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. S. 22.

¹⁴⁴ Ebd., S. 26.

oder wenigstens ein *Stück des kleinen Glücks*¹⁴⁵ zu erwischen. Als Harry sie mit dem Auto ausführt und ihr ein Essen bezahlt, begibt sie sich damit vollends in seine Abhängigkeit, denn als Harry auf dem Heimweg im Auto seine *Bezahlung* einfordert – Agnes prostituiert sich somit – Agnes aber keine Gefühle dabei zeigt, schmeißt er sie kurzerhand aus dem Auto und sie muss zu Fuß nach Hause gehen.

„Sie ließ sich nehmen, ohne sich zu geben, und ihre Gefühllosigkeit tat ihr wohl. [...] Es war sehr komisch und plötzlich gab ihr Harry eine gewaltige Ohrfeige, riss sich aus ihr und brüllte: >Eine Gemeinheit! Ich streng mich an, und du machst nichts! Eine Gemeinheit. Ich bin da, und du bist nicht da! Jetzt fahr zu Fuß, faules Luder!<“¹⁴⁶

Agnes hat sich in der Hoffnung auf einen netten Nachmittag in die bewusste Abhängigkeit des herzlosen und skrupellosen Harrys gegeben. Sein Egoismus und seine unerbittliche Grausamkeit lassen Agnes gedemütigter und zerstörter als sie schon ist zurück.

In *Geschichten aus dem Wiener Wald* sind fast alle ProtagonistInnen von ihren bürgerlichen Moralvorstellungen und der erwünschten Wahrung dieser abhängig. Sogar die Großmutter und Valerie, die als starke Persönlichkeiten dargestellt werden und von niemand abhängig sein wollen, entkommen den bürgerlichen Moralvorstellungen nicht, denn die Großmutter bringt schließlich, weil so ein uneheliches Kind unter den vorherrschenden Bedingungen nicht sein darf, den kleinen Leopold um. „Das Erschreckende an der Tat der Großmutter ist, daß sie ihre Skrupellosigkeit aus der Gewißheit gewinnt, sich im Einklang mit den vorherrschenden bürgerlichen Moralvorstellungen zu befinden.“¹⁴⁷

Valerie protegiert den Zauberkönig in der Bar vor dem Mister, indem sie ihn besser darstellt, als er ist, und ist damit auch davon abhängig, was andere Personen und die Leute, mit denen sie sich umgibt, über sie denken.

Alfred ist sowohl von Valerie als auch von der Großmutter abhängig, also von den beiden starken Frauen, die Geld besitzen.

„DIE GROSSMUTTER. Du Alfred. Wenn du dich jetzt von deinem Mariannderl trennst, tät ich dir was leihen – (*Stille.*)

ALFRED. Wieso?

DIE GROSSMUTTER. Hast mich denn nicht verstanden?

¹⁴⁵ Die Protagonistinnen in Horváths Werken, vor allem in den Volksstücken, sind oft dadurch geprägt, dass sie auf der Suche nach wenigstens ein bisschen Glück sind. Dies ist ein gebräuchlicher Ausdruck bei der Beschreibung der Charakteristika der Horváthschen Fräuleinfiguren.

¹⁴⁶ Horváth, Ödön von: Der ewige Spießer. Gesammelte Werke. Bd. 12. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. S. 95.

¹⁴⁷ Hollmann, Helga: Marianne oder von der Erziehung zur Preisgabe des Willens. Ein Beitrag zur Gesellschaftskritik. In: Materialien zu Ödön von Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. S. 234.

(Stille.)

ALFRED. Wieviel?

DIE GROSSMUTTER. Bist doch noch jung und schön –

ALFRED. *(deutet auf den Kinderwagen)*. Und das dort?

DIE GROSSMUTTER. An das denk jetzt nicht. Fahr nur mal fort –

(Stille.)

ALFRED. Wohin?

DIE GROSSMUTTER. Nach Frankreich.[...]“¹⁴⁸

Marianne ist eigentlich eine starke Persönlichkeit, die gerne ihre Unabhängigkeit erlangt hätte – sie wollte studieren und ihr eigenes Studio eröffnen – die sie aber aufgrund der gesellschaftlichen Bedingungen nicht durchsetzen konnte. Sie hat versucht, sich aus der Abhängigkeit ihres Vaters zu lösen, was aber aufgrund seiner Machtposition nicht möglich war.

„MARIANNE. *(zu ALFRED)*. Ich wollte mal rhythmische Gymnastik studieren, und dann hab ich von einem eigenen Institut geträumt, aber meine Verwandtschaft hat keinen Sinn für so was. Papa sagt immer, die finanzielle Unabhängigkeit der Frau vom Mann ist der letzte Schritt zum Bolschewismus.

ALFRED. Ich bin kein Politiker, aber glauben Sie mir: auch die finanzielle Abhängigkeit des Mannes von der Frau führt zu nichts Gutem. Das sind halt so Naturgesetze.

MARIANNE. Das glaub ich nicht.“¹⁴⁹

Helga Hollmann schreibt über das Abhängigkeitsverhältnis Mariannes zu ihrem Vater Folgendes:

„Marianne, [...], wird von ihrem Vater bewußt an der Entfaltung ihrer Persönlichkeit und Eigenständigkeit gehindert. [...]. Die Machtstellung des Vaters kann auch hier auf die Tatsache zurückgeführt werden, daß er dank seines Berufes für Mariannes Lebensunterhalt sorgt.“¹⁵⁰

Marianne versucht, sich nicht vollends in die Abhängigkeiten des Vaters zu begeben, hat aber aufgrund der gesellschaftlichen Hierarchien und der Denkmuster ihres Vaters keine Chance, sich aus dieser Unselbstständigkeit zu lösen. Sie ist eine der wenigen, die sich nicht in finanzielle Hörigkeit von ihrem Geliebten, Alfred, begibt, da sie Liebe nicht mit ökonomischem Erfolg verwechselt. Ungeachtet der Tatsache, dass Alfred nichts besitzt, verliebt sie sich in ihn und bekommt mit ihm ein Kind. Trotzdem scheitert Marianne, was aber auf die herrschenden gesellschaftlichen Moralvorstellungen zurückzuführen ist, in ihnen

¹⁴⁸ Horváth, Ödön von: Geschichten aus dem Wiener Wald. Hg. von Klaus Kastberger und Kerstin Reimann. Stuttgart: Reclam 2009. S. 59.

¹⁴⁹ Ebd., S. 26.

¹⁵⁰ Hollmann, Helga: Marianne oder von der Erziehung zur Preisgabe des Willens. Ein Beitrag zur Gesellschaftskritik. In: Materialien zu Ödön von Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. S. 223.

befindet sich für die *nicht angepasste* Marianne kein Platz. Schlussendlich muss Marianne sich ihren Abhängigkeiten von der Gesellschaft und vor allem von Oskar überlassen. Vor allem wegen dem Verlust ihrer letzten Kräfte und ihres inneren Zusammenbruchs bleibt ihr kein anderer Ausweg, und sie begibt sich in die Hörigkeit und somit auch Abhängigkeit Oskars.

In *Kasimir und Karoline* spielen Abhängigkeiten eine nicht mindere Rolle als in den anderen Stücken. Die Abhängigkeiten, die in *Kasimir und Karoline* zum Vorschein treten, sind nur etwas subtiler, weniger leicht erkennbar und großflächiger dargestellt als in den anderen von mir besprochenen Werken Horváths. Genau genommen ist in diesem Stück fast jede/r ProtagonistIn von einer anderen Person abhängig und dies liegt vor allem an den Widrigkeiten des Lebens, den gesellschaftlichen Missständen und den daraus resultierenden moralischen Fehlhandlungen, die die ProtagonistInnen begehen und denen sie ausgesetzt sind. Merken tut dies freilich kaum einer, denn die „Menschen sind wegen ihres Mangels an Gefühl, an Beziehungsfähigkeiten, an verbindender Sprache und an eigenverantwortlich ethischer Gesinnung ein willkommener Spielball der Mächtigen und Herrschenden.“¹⁵¹

Dazu passen auch Karolines Verdrängung ihrer Gefühle und ihre damit verbundene *Erkenntnis*, dass es Menschen ohne Gefühl viel leichter im Leben haben.

Den Zusammenhang von verringerten Gefühlen und Abhängigkeiten erläutert Gerhard Danzer folgendermaßen:

„Menschen ohne Gefühl, ohne eigenständige Moral, ohne autonomes Denken und damit ohne „Personkern“ aber sind enorm abhängig von den sie gerade umgebenden Menschen und Verhältnissen. Sie sind darauf angewiesen, das ihnen angebotene Leben marionettengleich zu leben, ohne dabei ein größeres Mitspracherecht entwickeln zu können; „Schicksalsschlägen“ sind sie mehr oder minder ausgeliefert, ohne in der Lage zu sein, sich kraftvoll gegen sie anzustemmen.“¹⁵²

So ist Kasimir von seiner neuen Lebenssituation völlig okkupiert, denn er wurde ja *abgebaut*, und ist von Beginn an pessimistisch und negativ eingestellt. Er ist somit aufgrund seiner momentanen sozialen und gesellschaftlichen Stellung, von der er abhängig ist, auch von seinem Pessimismus abhängig. Karoline als seine Braut wird von der Person, mit der sie auf das Oktoberfest geht – denn sie will sich ja amüsieren – also von Kasimir, bestimmt. Dies wäre nach Barthes noch eine Abhängigkeit, die vertretbar und auch lebbar ist, doch der springende Punkt ist der, dass somit Karoline auch von Kasimirs Pessimismus abhängig wird

¹⁵¹ Danzer, Gerhard: Ödön von Horváth und die Unheimlichkeit des Daseins. In: Österreichische Literatur und Psychoanalyse: literaturpsychologische Essays über Nestoy – Ebner-Eschenbach – Schnitzler – Kraus – Rilke – Musil – Zweig – Kafka – Horváth – Canetti. Hg. von Josef Rattner u. Gerhard Danzer. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998. S. 281.

¹⁵² Ebd., S. 282.

– da dieser von diesem abhängig ist – und dies ist der Moment, an dem man sich gegen die zusätzlichen Abhängigkeiten des Partners zu sträuben beginnt. Karoline wird bewusst oder unbewusst, aber augenscheinlich von Kasimirs Abhängigkeiten abhängig. Außerdem wird Karoline von ihrer Hoffnung auf eine bessere Welt und ein besseres Leben für sich bestimmt. Demnach gestaltet sich ein misslungenes Versöhnungsgespräch zwischen Kasimir und Karoline folgendermaßen:

„KASIMIR. Ich hab Dich um Verzeihung bitten wollen von wegen meinem Misstrauen und dass ich zuvor so grob zu Dir war. Nein das war nicht schön von mir. Wirst Du mir das verzeihen?

KAROLINE. Ja.

KASIMIR. Ich danke Dir. Jetzt geht es mir schon wieder anders – *(er lächelt)*.

KAROLINE. Du verkennst Deine Lage.

KASIMIR. Was für eine Lage?

(Stille.)

KAROLINE. Es hat keinen Sinn mehr, Kasimir. Ich hab mir das überlegt und habe mich geprüft – *(sie wendet sich der Schnapsbude zu)*.

KASIMIR. Aber das sind doch keine Menschen für Dich! Die nützen Dich doch nur aus zu ihrem Vergnügen!

KAROLINE. So sei doch nicht so sentimental. Das Leben ist hart und eine Frau, die wo etwas erreichen will, muss einen einflussreichen Mann immer bei seinem Gefühlsleben packen.

KASIMIR. Hast Du mich auch dort gepackt?

KAROLINE. Ja.

(Stille.)

KASIMIR. Das ist nicht wahr.

KAROLINE. Doch.

(Stille.)

KASIMIR. Was willst Du denn durch diese Herrschaften dort erreichen?

KAROLINE. Eine höhere gesellschaftliche Stufe und so.“¹⁵³

Genau geprüft hat sich Karoline und wendet sich der Schnapsbude zu, ein Zeichen dafür, dass sie ihren Sinneswandel von einer Liebesbeziehung zu einer ökonomischen Beziehung selbst nicht ganz glaubt und sie sich diese Vorstellung, von der sie abhängig ist, akzeptabel trinken muss.

Karoline gerät in solch eine Abhängigkeit von ihrer Vorstellung auf eine bessere gesellschaftliche Stufe, dass sie sich jedem Mann, der ihr das erfüllen könnte – dies glaubt sie zumindest in ihrer Naivität – sofort und ohne Scham an den Hals schmeißt.

Indem Kasimir, der von niemandem abhängig sein möchte, bestreitet, dass ihn Karoline auch *bei seinem Gefühlsleben gepackt hat*, gesteht er seine Abhängigkeit von Karoline und seine Liebe zu Karoline unbewusst ein. Schürzinger ist ökonomisch von Rauch abhängig und

¹⁵³ Horváth, Ödön von: Kasimir und Karoline. Hg. von Klaus Kastberger und Kerstin Reimann. Stuttgart: Reclam 2009. S. 30.

überlässt ihm deshalb Karoline. Erna ist von ihrem bössartigen Merkl Franz, von dem sie sich alles gefallen lässt, sowohl finanziell als auch gefühlsmäßig abhängig, zumindest solange, bis er wieder eingesperrt wird, und Elli und Maria, die den *ökonomischen Wandel* vollzogen haben, innerlich erkaltet sind und psychisch tot sind, sind nur noch *vom lieben Geld* abhängig. Aber jede/r ProtagonistIn in *Kasimir und Karoline* trägt ihr/sein Bündel Abhängigkeiten mit sich und dieses Bündel trägt nun wieder einmal dazu bei, dass die wahre Liebe scheitert, Mann und Frau, die einander lieben, nicht zueinander finden und ökonomische Wege eingeschlagen werden, die schließlich in ökonomischen und deshalb unglücklichen Lösungen resultieren.

Beleuchtet man das Stück *Figaro lässt sich scheiden* hinsichtlich der vorhandenen Abhängigkeiten, erkennt man gleich zu Beginn der Handlung, dass der Graf Almaviva von seinem Selbstbetrug und dem Verschleiern der tatsächlichen Lebensumstände abhängig ist. Figaros Aufgabe ist es, dem Grafen die Welt trotz der Revolution, der Flucht und dem kaum mehr vorhandenen Geld – was noch da ist, wird uneinsichtig der widrigen Umstände gegenüber von dem Grafen verprasst – schön zu reden und ihn die Wahrheit nicht erkennen zu lassen. Als Figaro den Grafen vorsichtig auf die tatsächlichen Umstände und die sie umgebenden Probleme hinweisen möchte, antwortet der Graf:

„GRAF Ein Mensch, der heute zu meiner täglichen Umgebung gezählt werden will, der soll mir nicht immer seine Ansicht sagen, selbst wenn sie richtig ist, er soll mich lieber durch bedingungslose Zustimmung belügen, denn eine Wahrheit in solcher Zeit ist häufig nur heimliche Kritik. Und für heimliche Kritik Sorge ich persönlich – *Er nickt ihm lächelnd zu.*“¹⁵⁴

Figaro und Susanne trennen sich von dem Grafenpaar und geraten durch diese Trennung und durch die Eröffnung eines Friesiersalons immer mehr in die Abhängigkeit der *Spießergesellschaft*. Susanne kann ihre Abhängigkeit von seinen Abhängigkeiten nicht mehr länger ertragen und fordert durch ihren Betrug die Scheidung der beiden heraus.

„SUSANNE Ich hasse diese Spießer!
FIGARO Wir leben von diesen Spießern, ob du sie liebst oder haßt!
SUSANNE Wenn sie en masse nur nicht so riechen würden –
FIGARO Die Zeiten, wo wir von Herrschaften umgeben waren, die eine parfümierte Existenz hatten, diese Zeiten sind tot. Endgültig tot.
SUSANNE Tu nur nicht so, als sehnstest du dich nicht auch zurück!
FIGARO Ich pflege mich nicht mehr zu sehnen, das hab ich mir abgewöhnt. Ich pflege zu denken, an das Heute und an das Morgen.“¹⁵⁵

¹⁵⁴ Horváth, Ödön von: *Figaro lässt sich scheiden*. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 8. Hg. von Nicole Streitler. Berlin: de Gruyter 2011. S. 342.

¹⁵⁵ Ebd., S. 347.

Das Nicht-mehr-Sehnen steht als Ausdruck für den Verlust der ehrlichen und eigentlichen Gefühle und symbolisiert somit die Ökonomisierung Figaros Gedanken- und Gefühlswelt.

Figaro läßt sich scheiden ist eines der wenigen Werke, welches ein durchwegs positives Ende findet, weil es den Hauptprotagonisten gelingt, sich aus ihren negativen und störenden Abhängigkeiten zu befreien. Die gefühlvollen Beziehungen gewinnen die Oberhand über die ökonomischen und bezwingen diese somit.

Abhängigkeiten spielen auch in dem Stück *Don Juan kommt aus dem Krieg* eine große Rolle. „Don Juan, der große Verführer, der immer und immer wieder von den Frauen verführt wird, dem alle erliegen und der dennoch von keiner Frau wirklich geliebt wird [...]“¹⁵⁶ ist abhängig von einer Welt, die nicht mehr existiert, und von einer Idealvorstellung einer Frau, nämlich seiner Geliebten, die aber nur Idealvorstellung bleiben kann/darf, da sie schon längst tot ist, als er nach ihr sucht. Er ist damit von der Suche nach seiner Geliebten abhängig. Johanna Bossinade schreibt dazu:

„Sie [die Suche nach seiner Braut] erscheint als Rollenschablone, als Markenzeichen, das die Figur übernimmt, um sich ein Gesicht, und dem Dasein einen Halt zu geben.“¹⁵⁷

Don Juans Braut muss reine Vorstellung bleiben, um als Ausdruck für die nicht Erfüllbarkeit eines Idealbildes zu stehen.

„Aber sie lebt nicht mehr. Sie ist bereits identisch mit dem Tod, ohne das Don Juan dies weiß. So wird seine Suche nach dem höchsten, nicht mehr relativierbaren Glück zu einer unbewußten Suche nach dem Tod.“¹⁵⁸

Die wirklichen Werte liegen jenseits des Lebens und es gibt kein Ideal, das nicht vergänglich ist. Ideale sind Wunschvorstellungen, von denen man – in diesem Fall Don Juan – abhängig ist. Don Juan hat dieser Abhängigkeit in seinem Leben sehr viel Platz eingeräumt und er richtet sein Leben und seine kurzen Beziehungen zur Gänze auf diese eine Idealvorstellung einer Frau aus. Er hat sich Raum für die *Unterwerfung eines Ideals* und für seine Abhängigkeiten geschaffen und nimmt diese überall hin mit. Ein Zeichen dafür ist, dass er in den verschiedenen Frauen immer etwas erkennt, was ihn an seine ideale Geliebte erinnert. Kommt es aber dazu, dass ihm seine Abhängigkeit vor Augen geführt wird, indem er erkennt,

¹⁵⁶ Horváth, Ödön von: *Don Juan kommt aus dem Krieg*. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 9. Hg. von Nicole Streitler. Berlin: de Gruyter 2010. S. 379.

¹⁵⁷ Bossinade, Johanna: *Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths*. Bonn: Bouvier Verlag 1988. S. 57.

¹⁵⁸ Wiese, Benno von: Ödön von Horváth. In: Ödön von Horváth. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981. S. 36.

dass er den Abhängigkeiten des Abhängigkeitssubjekts untertan ist – die Frauen wollen ihn nämlich besitzen – beginnt er sich zu wehren. Das Absurde dabei ist, dass die Abhängigkeit des Abhängigkeitssubjekts durch ihn selbst verkörpert wird.

Dazu schreibt Benno von Wiese:

„Wo die Frauen ihn beherrschen wollen, meist auf dem Wege der Geldzuwendung, fühlt er sich seinerseits erniedrigt und will sich frei machen. [...] Was die Frauen an ihm als >seelenlos< oder als zynisch empfinden, ist – sieht man genauer hin – nur seine eigene Enttäuschung über das nicht realisierte weibliche Ideal.“¹⁵⁹

Nachdem sich das von Don Juan verkaufte Bild an eine Dame als Fälschung entpuppt hat, entwickelt sich folgender Dialog zwischen den beiden:

„DON JUAN Ich hab es als garantiert echt erworben - -
DAME *fällt ihm ins Wort*: Ich glaub dir alles und behalte dein garantiert Echtes in Ehren - - *Sie grinst*.
DON JUAN Ich werde dir alles zurück, jeden Groschen - -
Er kramt in seiner Brieftasche.
DAME Du wirst mir gar nichts zurück, hörst du?
DICKE *ohne ihren Blick von der Bühne zu wenden*: Pst!
DON JUAN *hält der Dame einen Scheck hin*: Hier hast du deinen Scheck. Nimm ihn -
-
DAME Nein.
DON JUAN Nimm ihn.
DAME *sieht ihn groß an*: Du hast keine Seele.
DON JUAN Mich wirst du nicht erniedrigen - - *Er hält den Scheck über die Brüstung, lässt ihn hinabflattern und verfolgt seinen Flug*. Jetzt ist er drunten. Adieu. Man hält ihn für nichts.“¹⁶⁰

Don Juan will sich nicht in direkte Abhängigkeiten begeben, bemerkt aber nicht, dass das aus einer großen Abhängigkeit heraus passiert, nämlich der, der Idealvorstellung von einer Frau. Er ist bestimmt von der Suche nach der Vollkommenheit einer unerreichbaren Frau und „da sie unerreichbar geworden ist, ist sie für ihn begehrenswert und in diesem Sinne steht sie für alle Anderen, die er noch nicht erobert/verführt hat.“¹⁶¹

Die Unerreichbarkeit des Vollkommenen in einem irdischen Dasein kann nur durch die vermutete Errungenschaft dessen in der Welt des Todes erlöst werden.

¹⁵⁹ Wiese, Benno von: Ödön von Horváth. In: Ödön von Horváth. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981. S. 37.

¹⁶⁰ Horváth, Ödön von: Don Juan kommt aus dem Krieg. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 9. Hg. von Nicole Streitler. Berlin: de Gruyter 2010. S. 401-402.

¹⁶¹ Kabic, Slavija: Das Don Juan Motiv bei Ödön von Horváth und Max Frisch. In: Geboren in Fiume: Ödön von Horváth 1901-1938. Lebensbilder eines Humanisten. Hg. von Ute Karlavaris-Bremer, Karl Müller u. Ullrich Schulenburg. Wien: Loecker/Sessler 2001. S. 129.

Sich auf überhaupt keine Abhängigkeiten einzulassen bedeutet nach Barthes¹⁶² auch, nicht lieben zu können. Don Juan lässt sich nie auf das irdische Gefühl der wahren Liebe ein, sodass diese Realität werden könnte, und ist abhängig von dem Gefühl, nicht zu lieben und Enttäuschungen zu vermeiden. So bleibt Don Juan nur noch der Tod, denn durch ökonomische Abhängigkeiten und einer daraus resultierenden ökonomisierten Beziehungsauffassung lässt sich auf Dauer kein irdisches, vollkommenes und glückliches Dasein verbringen.

¹⁶² Vgl. dazu: Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

5.3. Katastrophe

„KATASTROPHE. Heftige Krise, in deren Verlauf das Subjekt, das die Situation der Liebesbeziehung als endgültige Sackgasse erlebt, als Falle, aus der es sich nie mehr wird befreien können, sich der völligen Selbstzerstörung entgegengehen sieht.“¹⁶³

Barthes unterscheidet zwischen zwei Arten von Katastrophen. Zum einen die „sanfte Verzweiflung, die aktive Resignation, und zum anderen die heftige Verzweiflung, [...], die Asphyxie des Schmerzes.“¹⁶⁴

Eine katastrophale Begebenheit in Liebesdingen, die sich meist durch einen unvorhersagbaren Akt artikuliert, zerstört einen Menschen völlig. Die Katastrophe, die meist durch den Verlust des geliebten Subjekts zustande kommt, lässt den Betroffenen panisch werden, denn es gibt kein Entrinnen aus dieser katastrophalen Situation, in der der Betroffene dann „für immer verloren ist.“¹⁶⁵

Klaus Kastberger stellt sich in seinem Text *Die Frau eine sprechende Ware, der Mann ein Fleischhauer*, der den gegenwärtigen Forschungsansatz der Horváthschen Texte in den Mittelpunkt und den Ansatz des „historischen Moralisierens“ in das Abseits stellen soll, die Frage, warum bei Horváth Mann und Frau immer in einem „Horror des Augenblicks“ landen und „warum denn, um Gottes Willen, Mann und Frau nie und nicht anders können, obwohl sie sich doch – zumindest einige von ihnen – bis zum Schluß um eine wirkliche Besserung redlich bemüht zeigen.“¹⁶⁶

Dies ist eine entscheidende Ausgangsfrage für die Analyse, warum es denn in den Stücken Horváths immer und immer wieder zu teils leicht vorhersehbaren und erkennbaren, teils aber sehr subtilen und versteckten Katastrophen kommen muss, und was nun die einzelnen Katastrophen – wenn man sie einmal decouvriert hat – ausmacht.

Die eigentliche Katastrophe ist, dass die natürliche Ordnung zwischen Mann und Frau unter den vorherrschenden gesellschaftlichen Bedingungen aus den Fugen geraten ist. Hans Joas schreibt dazu Folgendes:

¹⁶³ Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 151.

¹⁶⁴ Ebd., S. 151.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Kastberger, Klaus: *Die Frau eine sprechende Ware, der Mann ein Fleischhauer*. In: *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths* Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006. S. 57.

„In grotesker Zuspitzung entlarvt sich die Kraft, die die Menschen untereinander und von sich selbst entfremdet: die kommerzielle Ausnutzung, die Omnipotenz des Profit – Prinzips.“¹⁶⁷

Oder wie Klaus Kastberger es formuliert: „Der Gebrauchswert [eines Menschen] hat sich gegenüber dem Naturalwert durchgesetzt.“¹⁶⁸

„Der vorherrschende Zug im sozialen Verhalten der bürgerlichen mittelständischen Klasse und gewisser Berufsstände“ – wobei ich heutzutage jede Klasse und fast alle Berufsstände dazu zählen würde – „ist also die mehr oder weniger grundlose Verachtung derer, die man unter sich glaubt.“¹⁶⁹

Brutalitäten, Grausamkeiten, gegenseitige Verachtung, Prostitution und Schicksalslosigkeit werden in fast jedem Stück über kurz oder lang zu Tage gefördert und die innersten Abgründe eines Menschen, die weder durch den Bildungsjargon noch durch anderes auf Dauer versteckt bleiben können, kommen zum Vorschein. Die Menschen kommen ihren inneren, oft perfiden Regungen einfach nicht aus. Sie, meist Männer wie Rauch, Speer, Merkl, Havlitschek, Oskar, Kastner oder Harry, werden metaphorisch zu wilden Tieren. „Die Verlogenheit ihrer Moralbegriffe, Brutalität und innere Hohlheit in ihren Beziehungen werden gezeigt.“¹⁷⁰

Die Fräuleins, die Wünsche, Sehnsüchte und Träume haben, scheitern damit kläglich an einer intriganten Gesellschaft und werden schon von Beginn an von den Männern zu *Ludern* degradiert.

Das alles bis hin zur Prostitution, und die zur Schaustellung entstellter Menschen impliziert, zeigt, was allein die Möglichkeit von Geld und die Aussicht auf eine ökonomisch bessere Lage aus den Menschen macht. Diese Möglichkeit und die der falschen Moralvorstellungen einer Gesellschaft führen bei Horváth meist direkt in die blanke Katastrophe. Aus vorausgehenden kleinen Katastrophen und der damit auftretenden Ökonomisierung von Beziehungen entsteht die tragische Katastrophe, die meistens mit dem inneren psychischen Tod einer oder mehrerer Personen einhergeht. Barthes beschreibt die Katastrophe als ein Entgleiten der Liebesbeziehung in eine Sackgasse, aus der man sich nicht mehr befreien kann und die meist in einer Form der Selbstzerstörung endet, und genauso verhält es sich gemeinhin in den Stücken Horváths.

¹⁶⁷ Joas, Hans: Ödön von Horváth: Kasimir und Karoline. In: Materialien zu Ödön von Horváths Kasimir und Karoline. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973. S. 51.

¹⁶⁸ Kastberger, Klaus: Die Frau eine sprechende Ware, der Mann ein Fleischhauer. In: Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006. S. 63.

¹⁶⁹ Fritz, Axel: Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. München: List Verlag 1973. S. 133.

¹⁷⁰ Joas, Hans: Ödön von Horváth: Kasimir und Karoline. In: Materialien zu Ödön von Horváths Kasimir und Karoline. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973. S. 51.

In dem Prosatext *36 Stunden* führt allein die Chance auf eine bessere wirtschaftliche Lage Agnes in eine katastrophale Situation, die immer mehr und mehr furchtbare Begebenheiten für Agnes mit sich zieht. Auch sie möchte ein *Stückchen vom Glück*, das ihr eigentlich schon ihr ganzes Leben lang nicht zuteil geworden ist. Seit fünf Jahren ist ihre Mutter tot und sie lebt bei ihrer Tante, bei der sie nicht erwünscht ist. Seit fünf Monaten ist sie arbeitslos, entjungfern lässt sie sich – *damit sie endlich ein Mensch wird* – für einen Besuch beim Oktoberfest, ein Essen und ein Lebkuchenherz und generell wird sie immer und immer wieder betrogen und belogen. Aufgrund der Aussicht auf Geld oder ökonomischen Erfolg räumt Agnes auch den ökonomischen Beziehungen einen höheren Stellenwert ein – Gefühle und Liebe endeten in ihrem bisherigen Leben sowieso katastrophal – doch diese Verbindungen führen sie erst recht in eine *Sackgasse*, wie Barthes schreibt, und somit zu ihrer Resignation und inneren Zerstörung.

Sie weiß, dass sie sich bei Harry für den Ausflug und das Essen *revanchieren* muss, ist aber nicht fähig, etwas zu fühlen und kann auch nicht so tun, als ob sie etwas fühlen würde.

„Was sonst in ihrer Seele vorging, war nicht von Belang, es war nämlich nichts. [...] Es war sehr komisch und plötzlich gab ihr Harry eine gewaltige Ohrfeige, riss sich aus ihr und brüllte: >Eine Gemeinheit. Ich bin da, und du bist nicht da! Jetzt fahr zu Fuß, faules Luder!<

Es war sehr komisch. Entrüstet sprang er in sein Auto, und dann ging das Auto los. Sie sah noch die Nummer: IIA16747. Dann war das Auto verschwunden. Es war sehr komisch. [...] Erst nach zehn Minuten gewöhnte sich Agnes daran, nichts mehr komisch zu finden, sondern gemein. Es war doch alles leider zu wahr und sie überzeugte sich, dass ihre Schuhe nun bald ganz zerreißen werden und dann fürchtete sie sich auch, denn im deutschen Reich wird viel gemordet und geraubt.“¹⁷¹

Wie Agnes aufgrund ihrer vorangehenden Enttäuschungen und ihrer doch noch vorhandenen Hoffnung – nicht mehr auf die Liebe, aber wenigstens auf ein bisschen Glück im Leben – sich in noch eine größere *Sackgasse* und selbstzerstörerische Situation als je zuvor manövriert und ihr dies lange Zeit nicht einmal bewusst ist, ist erschütternd und tief berührend. Naiv und ohne mitzudenken verschuldet Agnes ihre Katastrophe, denn nur durch die Tatsache, dass sich mit Harry eventuell Möglichkeiten ergeben könnten, verzichtet sie auf ein Treffen mit Eugen Reithofer – einer der wenigen, der nicht nur ihren Körper möchte, sondern sich wirklich für sie interessiert und ihr sogar einen Job besorgt. Er kann ihr somit viel mehr helfen als all die *besseren Leute*, mit denen sie unterwegs ist, da diese in ihr große Hoffnungen schüren, denen sie erliegt. Ulrich Schulenburg schreibt über diese Handlungsweise der Fräuleins Folgendes:

¹⁷¹ Horváth, Ödön von: Der ewige Spieß. Gesammelte Werke. Bd. 12. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. S. 95-96.

„Das Wenige, was sie zu Geld machen können und wofür sie Geld bekommen, ist, ihren jugendlichen Körper zu opfern. Dabei denken sie nicht an den Tod, sondern immer nur an das betäubende Vergnügen [...]“¹⁷²

Ich würde allerdings nicht wie Schulenburg von einem betäubenden Vergnügen sprechen, sondern eher davon, dass es darum geht, endlich einmal auch nur ein kleines Stück des Glückes zu erlangen und die Sehnsüchte und Wünsche auszuleben. Das entspricht eher einer angemessenen Beschreibung der inneren Motivation der Fräuleins die ihren Handlungen zugrunde liegt.

In dem Stück *Geschichten aus dem Wiener Wald* jagt, metaphorisch gesehen, eine Katastrophe die nächste. Die einen jagen und verschulden Katastrophen und die anderen sind fast durchgehend – meist erfolglos – auf der Flucht oder suchen Zuflucht in vermeintlich weniger katastrophalen Situationen – eigentlich immer aussichtslos. So wie diese bildhafte Beschreibung stellt Horváth die angehenden Katastrophen symbolisch dar, zum Beispiel durch das Skelett in der Auslage der Puppenklinik.

Marianne versucht der katastrophalen, rein zweckmäßigen Eheschließung mit Oskar – da sie ihn nicht liebt – zu entgehen und gleitet dadurch von einer katastrophalen Situation in die nächste bis hin zum Tod ihres Kindes – ermordet durch die Oma des Kindesvaters – daran zerbricht Marianne und stirbt schlussendlich innerlich.

„ALFRED. Ich bin sehr traurig. Wirklich. Ich hab jetzt grad so gedacht – so ohne Kinder hört man eigentlich auf. Man setzt sich nicht fort und stirbt aus. Schad! (*Langsam ab mit VALERIE*)

MARIANNE. Ich hab mal Gott gefragt, was er mit mir vorhat. – Er hat es mir aber nicht gesagt, sonst wär ich nämlich nicht mehr da. – Er hat mir überhaupt nichts gesagt. – Er hat mich überraschen wollen. – Pfui!

OSKAR. Marianne! Hadere nicht mit Gott!

MARIANNE. Pfui! Pfui! (*Sie spuckt aus.*)
(*Stille.*)

OSKAR. Mariann. Gott weiß, was er tut, glaub mir das.

MARIANNE. Kind wo bist du denn jetzt? Wo?

OSKAR. Im Paradies.

MARIANNE. So quäl mich doch nicht –

OSKAR. Ich bin doch kein Sadist! Ich möchte dich doch nur trösten. – Dein Leben liegt doch noch vor dir. Du stehst doch erst am Anfang. – Gott gibt und Gott nimmt. –

MARIANNE. Mir hat er nur genommen, nur genommen –“¹⁷³

¹⁷² Schulenburg, Ulrich: Warum verkaufen sich Horváths-Fräulein leichter? In: Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006. S. 101.

¹⁷³ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Stuttgart: Reclam 2009. S. 102.

So wird Marianne alles genommen, was für sie wichtig war, und durch diesen herben Verlust verliert sie schlussendlich sich selbst. Das Leben, das noch vor ihr liegt, ist insofern kein Leben mehr, denn desillusioniert, psychisch tot und innerlich zerrüttet kann sie nicht mehr leben, sondern nur noch kümmerlich ihr Dasein fristen.

Hellmuth Karasek schreibt dazu:

„Ihr Schicksal ist, [...], daß ihr all das genommen und ausgetrieben wird, was sie unter all diesen gemütlichen Ungetümen zum Menschen macht, Tragödien enden nicht mit dem Tod, sondern mit der Eingemeindung in die kalte Warmherzigkeit der Gesellschaft.“¹⁷⁴

Marianne versucht aufgrund ihrer Hoffnungen und ihrem anfänglichen Streben nach ehrlichem Glück und wahrer Liebe sich gegen die gesellschaftlichen Moralvorstellungen und die ökonomischen Denk- und Handlungsmuster der Gesellschaft zu stellen. Doch die Gesellschaft ist – wenn man so will – stärker und sie scheitert erbärmlich daran. Ihre Umgebung hat es sogar geschafft, sie zu einer Prostituierten und zu einer Diebin zu degradieren – und man bedenke, dass Marianne der einzig ehrliche und starke Mensch in den *Geschichten aus dem Wiener Wald* ist, denn sonst traut sich kaum jemand, gegen die gesellschaftlichen Moral- und Wertvorstellungen aufzulehnen. Dass Marianne an der verkappten und heuchlerischen Gesellschaft scheitert, ist die eigentlich Katastrophe dieses Stückes – es wird einmal mehr ein Abbild der gängigen Gesellschaft und der vorhandenen sozialen Strukturen dargestellt. Dazu schreibt Peter Wapnewski:

„Marianne, der einzig gute Mensch unter lauter Korrupten, wird als einziger straffällig. Nun ist sie wie die anderen und wird mit ihnen gehen – [...].“¹⁷⁵

Gerhard Danzer schreibt über Marianne, die nur ein Stück des Glücks haben möchte, aber nicht einmal dieses bekommt, sondern im Gegenteil alles dabei verliert:

„Diesen Menschen, an denen das Leben und das Glück vorübergehen, als wären sie nie dabei gewesen, bleibt als Ausweg oftmals nur – wie der Marianne aus *Geschichten aus dem Wiener Wald* – die Prostitution oder – [...] – die Hinwendung zu mehr oder minder kriminellen Delikten.“¹⁷⁶

Horváth selbst schreibt über Marianne:

¹⁷⁴ Karasek, Hellmuth: *Heurigen Kälte*. In: *Die Zeit*, Hamburg, 15.01. 1971. In: *Materialien zu Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald*. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983. S. 220.

¹⁷⁵ Ebd., S. 22.

¹⁷⁶ Danzer, Gerhard: *Ödön von Horváth und die Unheimlichkeit des Daseins*. In: *Österreichische Literatur und Psychoanalyse: literaturpsychologische Essays über Nestroy – Ebner-Eschenbach – Schnitzler – Kraus – Rilke – Musil – Zweig – Kafka – Horváth – Canetti*. Hg. von Josef Rattner u. Gerhard Danzer. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998. S. 282.

„[...] das Glück ist ebenfalls unbekleidet und heißt MARIANNE.“¹⁷⁷

Ein unbekleidetes Glück ist ein ungeschütztes und nach allen Seiten offenes Glück, das über keinen schützenden Mantel verfügt und allen gesellschaftlichen und sozialen Strukturen ausgeliefert ist. Dieses Glück hat, so wie eine nackte Person im Kreise nicht nackter Menschen, keinen Halt und keine angemessene Chance, in dieser Form erhalten zu bleiben und zu existieren – es erliegt und erfriert.

Der Endpunkt ist der Ausgangspunkt, alles ist so, wie es war, mit dem Unterschied, dass es eine tote Seele mehr gibt. Die „Wiederkehr des Gleichen, der Mensch im Netz: Die Brutalität des Banalen, die Infamie des Alltäglichen sind seine Dompteure und Henker.“¹⁷⁸ Das ist die Sackgasse, von der Barthes spricht, aus der man nicht mehr herausfindet, ohne sich selbst dabei zu zerstören.

Was ist in dem Stück *Kasimir und Karoline* die eigentliche Katastrophe?

Die *kleine* Katastrophe ist, dass Kasimir seinen Job als Chauffeur verloren hat, dies müsste allerdings noch nicht in der Trennung von Kasimir und Karoline enden. Warum diese Zersplitterung aber trotzdem daraus resultiert, hat damit zu tun, dass beide, sowohl Kasimir als auch Karoline, ihre Gefühle verdrängen und/oder sie nicht artikulieren können und ihr gefühlvolles Handeln durch ein rationales und ökonomisches ersetzen.

Der erste Dialog zwischen Kasimir und Karoline am Oktoberfest gestaltet sich folgendermaßen:

„KAROLINE. Wenn du so traurig bist, dann werd ich auch traurig.

KASIMIR. Ich bin kein trauriger Mensch.

KAROLINE. Doch. Du bist ein Pessimist.

KASIMIR. Das schon. Ein jeder intelligente Mensch ist ein Pessimist. [(...)]Du kannst natürlich leicht lachen. Ich habe es Dir doch gleich gesagt, dass ich heuer unter gar keinen Umständen auf Dein Oktoberfest geh. Gestern abgebaut und morgen stempeln, aber heut sich amüsieren, vielleicht gar noch mit lachendem Gesicht!

KAROLINE. Ich habe ja gar nicht gelacht.

KASIMIR. Natürlich hast Du gelacht. Und das darfst Du ja auch – Du verdienst ja noch was und lebst bei Deinen Eltern, die wo pensionsberechtigt sind. Aber ich habe keine Eltern mehr und steh allein in der Welt, ganz und gar allein.

(Stille)

KAROLINE. Vielleicht sind wir zu schwer füreinander –

KASIMIR. Wie meinst Du das jetzt?

KAROLINE. Weil Du halt ein Pessimist bist und ich neige auch zur Melancholie – schau, zum Beispiel zuvor – beim Zeppelin –

KASIMIR. Geh halt doch Dein Maul mit dem Zeppelin!

¹⁷⁷ Horváth, Ödön von: Geschichten aus dem Wiener Wald. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Stuttgart: Reclam 2009. S. 79.

¹⁷⁸ Karasek, Hellmuth: Heurigen Kälte. In: Die Zeit, Hamburg, 15.01. 1971. In: Materialien zu Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983. S. 30.

KAROLINE. Du sollst mich nicht immer so anschreien, das hab ich mir nicht verdient um Dich!

KASIMIR. Hab mich gerne! (Ab) „¹⁷⁹

Karoline geht es nicht dezidiert um den Zeppelin, sondern um die Beziehungsstruktur zwischen ihr und Kasimir. Doch Kasimir will oder kann das nicht wahrnehmen und reagiert aggressiv auf die Anspielung auf den Zeppelin. Der Gesprächsversuch scheitert aufgrund der plötzlichen Rage Kasimirs und bricht ab. Helmut Lethen beschreibt die Problematik der Kommunikation und die Gründe der daraus scheiternden Beziehung, die besonders gut in dem vorangestellten Dialog erkennbar werden, folgendermaßen:

„Und wie ist es mit der Serie verpatzter Liebesszenen? Scheitern sie nicht an plötzlich aufbrechender Aggressionslust, also an Einbrüchen in submediale Räume? Alle Situationen der Intimität scheitern bei Horváth am Ernst der Kommunikation, zu der die Fräuleins ihre Kavaliere zwingen wollen.“¹⁸⁰

Dies ist ein Hauptgrund, warum Kasimir und Karoline, obwohl sie einander lieben, sich auf dem Oktoberfest dermaßen entfremden, dass ein Zusammenkommen nicht mehr möglich ist. Die Illusion auf eine *bessere Stellung in der Gesellschaft*, die Karoline dazu veranlasst, sich immer mehr von Kasimir zu entfremden, führt schleichend die Beziehungskatastrophe herbei. Denn durch diese Illusion manövriert sich Karoline in eine Sackgasse, aus der es kein Zurück mehr gibt, und sie zerstört dabei nicht nur die Beziehung, sondern auch sich selbst; wobei nicht nur sie die Beziehung zerstört, sondern der Verfall dieser Liebe ein gegenseitiges Wechselspiel von unterdrückten Gefühlen, utopischen Träumen, Verdängen von Gefühlen und Mangel an Kommunikation ist. So endet die Beziehung endgültig mit folgendem Dialog:

„KAROLINE. Du hast gesagt, dass der Herr Kommerzienrat mich nur zu seinem Vergnügen benutzen möchte und dass ich zu Dir gehöre – und da hast du schon sehr recht gehabt.

KASIMIR. Das ist mir jetzt wurscht! Jetzt bin ich darüber hinaus, Fräulein! Was tot ist, ist tot und es gibt keine Gespenster, besonders zwischen den Geschlechtern nicht!

(Stille)

KAROLINE. (gibt ihm plötzlich einen Kuss).

KASIMIR. Zurück! Brrr! Pfui Teufel! (Er spuckt aus.)Brrr!“¹⁸¹

Zwei Menschen, die einander lieben, manövrieren sich durch ihre fehlende Kommunikation- und Ausdrucksfähigkeit, ihren gekränkten Stolz und ihr unüberlegtes Verhalten in ihre

¹⁷⁹ Horváth, Ödön von: Kasimir und Karoline. Hg. von Klaus Kastberger und Kerstin Reimann. Stuttgart: Reclam 2009. S. 9.

¹⁸⁰ Lethen, Helmut: Horváths Biotope und die „Weltoffenheit“ in der Anthropologie der Zwischenkriegszeit. In: Profile. Bd. 11. 7/2004. Die Dichter und das Denken. Wechselspiele zwischen Literatur und Philosophie. Hg. von Klaus Kastberger und Konrad Paul Liessmann. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2004. S. 13.

¹⁸¹ Horváth, Ödön von: Kasimir und Karoline. Hg. von Klaus Kastberger und Kerstin Reimann. Stuttgart: Reclam 2009. S. 70.

Katastrophe, nämlich, dass sie keinen Weg mehr finden, der ihnen eine gemeinsame Zukunft ermöglicht.

Hans Schneider schreibt dazu in seinem, das Problem betreffend, passend klingenden Aufsatz *Der Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft* Folgendes:

„Und wenn sich auch Kasimir und Karoline zukünftig von einem getrennten Weg mehr versprechen als von einem gemeinsamen, bleibt offen, ob sie bei den ihnen auf dem Oktoberfest zugewirbelten Partnern ihr Lebensglück auch finden werden.“¹⁸²

Kasimir und Karoline schaffen es nicht mehr, zueinander zu finden. Die dafür verantwortliche Arbeitslosigkeit Kasimirs ist nicht der ausschlaggebende Punkt, sondern entscheidend für die Entzweiung ist das *Nicht-Umgehen-Können* mit den daraus resultierenden Konflikten, die Verdrängung der Gefühle und die einsetzende ökonomische Handlungsweise von beiden. Diese Handlungsweise zieht die Konsequenz mit sich, dass sich beide neue PartnerInnen suchen beziehungsweise diese Ihnen *zugewirbelt* werden und sich sowohl Kasimir als auch Karoline der Illusion hingeben, dass sie für diese neuen PartnerInnen so etwas wie Liebe empfinden. Die Möglichkeit des Alleinseins wird wegrationalisiert und zugunsten irgendeiner – egal ob wahre Gefühle im Spiel sind oder nicht – Beziehung ausgeblendet.

Erna und Kasimir singen in der letzten Szene:

„Und blühen einmal die Rosen
Wird das Herz nicht mehr trüb
Denn die Rosenzeit ist ja
Die Zeit für die Lieb
Jedes Jahr kommt der Frühling
Ist der Winter vorbei
Nur der Mensch hat alleinig
Einen einzigen Mai“¹⁸³

So versuchen Kasimir und Erna die Kränkung durch den Verlustes durch singen zu überspielen. Doch ihnen ist wohl klar, dass die wahre Liebe und somit ihr *einzigster Mai* nicht mehr ist und auch nicht mehr so schnell – wenn überhaupt – wiederkehren wird.

Das kommentiert Hellmuth Karasek folgendermaßen:

„Nur noch wenn Horváths Menschen singen, können sie ihre Illusion für einen Augenblick ganz glauben. [...] Auch privat ist das Singen die Illusion, daß man Gefühle füreinander hat.“¹⁸⁴

¹⁸² Schneider, Hans-Jörg: *Der Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft*. In: Über Ödön von Horváth. Hg. von Dieter Hildebrandt und Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. S. 61.

¹⁸³ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. Hg. von Klaus Kastberger und Kerstin Reimann. Stuttgart Reclam 2009. S. 73.

¹⁸⁴ Karasek, Hellmuth: *Kasimir und Karoline*. In: *Materialien zu Ödön von Horváths Kasimir und Karoline*. Hg. von: Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973. S. 69.

Kasimir und Erna besingen die Illusion, dass ihnen der Verlust ihrer vorherigen PartnerInnen nicht nahe gehe und vor allem begeben sie sich in die Illusion der Zuneigung zueinander.

Die eigentliche Katastrophe in dem Stück *Figaro läßt sich scheiden*, die die weiteren kleinen Katastrophen der HauptprotagonistInnen bedingt, ist die Revolution. Aber es ist „nicht also die große Französische von 1789 gemeint, sondern schlicht nur eine jegliche Revolution, denn jeder gewaltsame Umsturz läßt sich in seinem Verhältnis zu dem Begriff, den wir als Menschlichkeit achten und missachten, auf den gleichen Nenner bringen. [...] sie [die Menschlichkeit] ist nur ein schwaches Licht in der Finsternis. Wollen es immerhin hoffen, daß kein noch so starker Sturm es auslöschen kann.“¹⁸⁵

Ausgehend von dieser realen Katastrophe entwickeln sich kleine zwischenmenschliche Katastrophen, die die ProtagonistInnen – nach Barthes – in *Sackgassen* führen, diese aber den Weg aus diesen finden und somit einer Selbstzerstörung entkommen, was gegen die Handlungsmuster der ProtagonistInnen in den anderen von mir untersuchten Werken Horváths spricht.

„GRAF Die Ereignisse der letzten Tage sind unfassbar. Seine Majestät ermordet, der Adel vertrieben, erschlagen, die Güter geraubt, die Kirchen zerstört, die Schlösser geplündert - - ein Bäckergehilfe ist Marschall, ein Schuster Präsident und ein Schreiber Gesandter in London! Die Privilegien abgeschafft, gleiches Recht für alle, ob einer Landstreicher ist oder Fürst: gleiches Recht. Nein, dieses Unrecht kann sich nicht halten, es schlägt jedem göttlichen Gesetz ins Gesicht! Kein Mensch hätte das ahnen können.“¹⁸⁶

Mit diesen Worten beginnt die persönliche Katastrophe des Grafen Almavivas. Nach der Flucht mit seiner Frau, Figaro und dessen Frau Susanne vor der Revolution in seiner Heimat findet er sich in einer noch nie dagewesenen Situation, ohne Macht und mit geringen monetären Mitteln, wieder. Graf Almaviva ergeht sich zu Beginn noch in Illusionen über sein verändertes Dasein, baut diese aber gezwungenermaßen allmählich ab.

Nachdem Figaro und Susanne den Grafen aufgrund seiner prekären Lage, die er aber nicht und nicht einsehen möchte, verlassen haben, verändert sich Figaro so entscheidend, dass für Susanne die Katastrophe ausbricht.

¹⁸⁵ Dies schreibt Ödön von Horváth in seinem Vorwort des Stückes. In: Horváth, Ödön von: *Figaro läßt sich scheiden*. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 8. Hg. von: Nicole Streitler. Berlin: de Gruyter 2011. S. 279.

¹⁸⁶ Horváth, Ödön von: *Figaro läßt sich scheiden*. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 8. Hg. von Nicole Streitler. Berlin: de Gruyter 2011. S. 280.

Figaro wird zu einem typischen – in Horváths Sinne – *Spießer*, indem er beginnt, rein ökonomisch zu handeln. Auf die Frage von Susanne, ob er sich seine Freiheit so vorstelle, antwortet dieser:

„Meine Freiheit äußert sich nicht zuletzt darin, daß ich heucheln darf, und geheuchelt muß werden, sonst liegen wir eines Tages draußen im Dreck! [...] Wir leben von diesen Spießern, ob du sie liebst oder haßt! [...] Ich pflege mich nicht mehr zu sehnen, das hab ich mir abgewöhnt. Ich pflege zu denken, an das Heute und an das Morgen.“¹⁸⁷

Geld und Ansehen im Dorf werden ihm wichtiger als seine Beziehung zu Susanne. Figaro hat es geschafft, dass fast alle im Dorf in seinen Frisiersalon kommen, doch Susanne will sich dieser scheinheiligen Welt, in der Figaro mittlerweile lebt, nicht anpassen, zudem verweigert er Susanne auch die sehnlichst erwünschten Kinder trotz der wirtschaftlich guten Bedingungen, die die beiden durch den Frisiersalon erlangt haben. Figaro überlegt sogar, wie Susanne, die eine Schwangerschaft vorspielt, das Kind los werden könnte.

„FIGARO [...] Verzeih, ich bin etwas wirr. Ein so ein Unglück.

SUSANNE Unglück?

FIGARO Soll ich vielleicht jubeln?

Stille

SUSANNE Du bist ein Unmensch.

FIGARO Wie oft soll ich es dir noch sagen, daß ich kein Unmensch bin. Ich besitze lediglich Verantwortungsgefühl [...]

SUSANNE Ich glaube, du hast für den Himmel zuviel Verantwortungsgefühl. Du kommst in die Hölle.“¹⁸⁸

Susanne fühlt sich ungeliebt, nicht verstanden und begeht einen Seitensprung, der die Scheidung der beiden bedingt und das Ansehen Figaros schädigt.

Alle Beteiligten befreien sich schließlich doch aus ihren erlebten Katastrophen, Figaro und Susanne finden wieder zueinander und der Graf wird von Figaro protegiert.

„FIGARO (*tritt zu ihm hin*): Herr Graf wünschen?

GRAF Bin ich nun wirklich frei?

FIGARO Gewiß, Herr Graf.

GRAF Und ich soll wieder in meinem Zimmer wohnen?

FIGARO Gewiß, Herr Graf.

GRAF Hm. Ist denn die Revolution zu Ende?

FIGARO Im Gegenteil, Herr Graf. Erst jetzt hat die Revolution gesiegt, indem sie es nicht mehr nötig hat, Menschen in den Keller zu sperren, die nicht dafür können, ihre Feinde zu sein.“¹⁸⁹

¹⁸⁷ Ebd., S. 347.

¹⁸⁸ Ebd., S. 349.

Figaro läßt sich scheiden ist hinsichtlich der Entwicklung der von mir analysierten Katastrophen ein Ausnahmewerk Ödön von Horváts, da *die Menschlichkeit siegt* und es nahezu zu einem glücklichen Ende für fast alle Beteiligten kommt.

Dazu schreibt Gerhard Danzer:

„Horváth malt in *Figaro läßt sich scheiden* die Utopie einer kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklung, die die Schlagworte der Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit (oder andere) nicht dazu missbraucht, die eigenen Ressentiment- und Rachegelüste mit dem Deckmäntelchen der Humanität und des Fortschritts zu kaschieren.“¹⁹⁰

Die Katastrophe im Stück *Don Juan kommt aus dem Krieg* ist, dass es für Don Juan das Vollkommene auf Erden nicht gibt. Nach dem Krieg will Figaro seine Braut, von der er sich einst trennte, zurück und begibt sich auf die Suche nach ihr. Sie ist aber wegen der Trennung von Figaro an Liebeskummer gestorben. Seine Welt und vor allem seine Liebe, so wie er sie sich vorstellt, sind somit real, aber auch metaphorisch und in einem irdischen Dasein nicht existent. Er kann das Glück niemals auf Erden finden, denn seine ideale Frau lebt nur noch in seinen Gedanken. Kurzfristig – trotz der Suche nach seiner Braut – verführt er Frauen, die ihn aufgrund einer bestimmten Eigenschaft an sein Ideal erinnern, dieses aber nie erreichen können. „Ja so geht’s einem immer wieder. Ich find es halt nicht mein Ideal – *(Er lacht.)*“¹⁹¹

Don Juan, *der sich seine Liebe zusammenstückeln* muss und nur im Tod die Vollkommenheit des Lebens und der Liebe finden kann, ist in seiner Katastrophe gefangen. Auch er gelangt durch die nicht erfüllbare wahre Liebe in eine *Sackgasse*, aus der er nicht fliehen kann und die schließlich nur mehr den Ausweg in die Selbstzerstörung und in den – eigentlichen – Freitod zulässt.

¹⁸⁹ Horváth, Ödön von: *Figaro läßt sich scheiden*. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 8. Hg. von Nicole Streitler. Berlin: de Gruyter 2011. S. 370.

¹⁹⁰ Danzer, Gerhard: Ödön von Horváth und die Unheimlichkeit des Daseins. In: *Österreichische Literatur und Psychoanalyse: literaturpsychologische Essays über Nestoy – Ebner-Eschenbach – Schnitzler – Kraus – Rilke – Musil – Zweig – Kafka – Horváth – Canetti*. Hg. von Josef Rattner u. Gerhard Danzer. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998. S. 285.

¹⁹¹ Horváth, Ödön von: *Don Juan kommt aus dem Krieg*. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 9. Hg. von Nicole Streitler. Berlin: de Gruyter 2010. S. 404.

5.4. Zugrundegehen

„Ich gehe zugrunde, ich erliege“¹⁹²

„ZUGRUNDEGEHEN. Untergangswandlung, die das liebende Subjekt aus Verzweiflung oder Glückserfüllung überkommt.“¹⁹³

Zugrunde gehen kann man nach Barthes wegen der stärksten Empfindung von Glück oder Unglück. Es ist das vollkommene *Dahinschmelzen*, Fallen und Fließen. Man löst sich wahrlich auf im Akt des Zugrunde-Gehens. Man übernimmt keine Verantwortung mehr für sich oder seine Umgebung und gibt sich somit auch dem Akt des Sterbens hin.

„Wenn mich so die Vorstellung überkommt zugrunde zu gehen, so liegt das daran, daß es für mich nirgendwo mehr einen Platz gibt, nicht einmal im Tode.“¹⁹⁴

Aufgelöst kann man weder im Leben noch im Tod eine Daseinsberechtigung erkennen, die Trauer wird durch Flucht in die Selbstauflösung maskiert.

Es besteht der Wunsch, den Wunden, die einem die Welt zugefügt hat, *keinen Widerstand entgegenzusetzen*¹⁹⁵.

In der Auseinandersetzung mit dem Thema *Zugrundegehen* muss, in Bezug auf Horváths ProtagonistInnen, die Unterscheidung zwischen körperlichem Tod und innerem/psychischem Tod getroffen werden, denn das *Zugrundegehen*, von dem hier die Rede ist, ist immer Ausdruck des inneren Todes. Selbstmordgedanken und Gedanken an den Tod gehen zwar auch mit dem Konzept des Zugrundegehens einher, sind meist aber eben nur Gedanken. Für die Realisierung fehlt die Kraft. Bei Barthes ist das Konzept des *Zugrundegehens* besonders durch einen inneren Tod charakterisiert, diese Unterscheidung ist von mir nur der Klarheit wegen getroffen worden.

In jedem Stück von Horváth, das ich in dieser Arbeit näher analysiere, gehen ein oder auch mehrere Menschen zugrunde. Sei es Marianne, Karoline, Agnes, Don Juan oder der Graf Almaviva – zwischenzeitlich auch Figaro – sie alle „verwesen bei lebendigem Leibe“¹⁹⁶. Jede/r auf ihre/seine eigene Art, aber eines ist ihnen allen gemeinsam, der seelische, innere Tod hat sie noch vor ihrem physischen Tod heimgesucht. Damit das *Zugrundegehen*, von dem ich hier spreche, richtig verstanden werden kann und damit die Wichtigkeit dieses

¹⁹² Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 268.

¹⁹³ Ebd., S. 268.

¹⁹⁴ Ebd., S. 269.

¹⁹⁵ Ebd., S. 270.

¹⁹⁶ Die Bezeichnung stammt aus dem kurzen, erst spät entdeckten Text *Marianne oder das Verwesen* von Ödön von Horváth. In: Ödön von Horváth: *Himmelwärts und andere Prosa aus dem Nachlaß*. Hg. von Klaus Kastberger. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. S. 16.

Zugrundegehens in den Werken Horváths und die Signifikanz in meiner Analyse veranschaulicht werden kann, möchte ich diesen kurzen Text hier wiedergeben:

„Marianne oder: Das Verwesen

Nach dem Tode löst sich der Körper auf: Er verwest. Die Verwesung gebärt neues Leben – die Seele schwebt in den Schoß eines mächtigen guten Vaters, behauptet der Aberglaube.

Es gibt aber nun einen Tod, der eintritt und der Körper lebt noch einige Jahre weiter, man verwest bei lebendigem Leibe.

Von einem solchen Fall will ich hier berichten. Seine klinische Diagnose lautet auf beginnende *dementia praecox*.

Mit Recht werden viele fragen, was geht dieser Einzelfall mich an? Aber er ist ein typisches Beispiel für den Kampf der Triebe gegen die Kultur. –

Ich habe Marianne vier Jahre lang nicht gesehen. Vor vier Jahren hatte ich mit ihr etwas. Sie war nervös, und einmal hatte ich sie verprügelt.

Nun sah ich sie wieder. Sie wusch sich nicht mehr, roch übel aus dem Munde, stank nach Schwein, verwahrloste sich.

Sie starb vor drei Jahren. An ihren Tod kann sie sich nicht genau erinnern.“¹⁹⁷

Dieser Zustand zwischen Leben und Tod, der dem Körper und der Seele so fremd ist, dass die Betroffenen nicht wissen, ob sie noch leben oder schon tot sind, manövriert die/den Leidende/n in einen schizophrenen Zustand (*dementia praecox*), der in einem gespaltenen Dasein zwischen Leben und Tod sein restliches Dasein fristet.

In dem romantischen Roman *Himmelwärts* heißt es:

„Eine grenzenlose Leere war in ihm, und seine Seele knurrte, als wäre sie sein Magen. Etwas hatte er verloren, etwas war fort aus ihm, der Glaube an die Allmacht der Liebe. Leere in ihm, aber trotzdem ein nicht unangenehmes Gefühl, nur sonderbar zerrissen. Er fühlte es, wie er, seine Persönlichkeit auseinanderstrebt. Er ging nach verschiedenen Seiten, und blieb immer er, an jedem Kreuzweg teilte er sich, ging ein Schlamperl von ihm fort, meist ohne Adieu zu sagen, oft hat er sogar nur geschimpft.“¹⁹⁸

In dem Prosawerk *36 Stunden* werden immer wieder Lebensgeschichten erzählt oder zumindest kurz erwähnt, in denen die betroffenen Personen aufgehört haben, für sich oder ihre Mitmenschen Verantwortung zu übernehmen, sie haben sich meist *fallen gelassen* und sind innerlich moralisch erloschen, meist weil ihre Träume und Hoffnungen erloschen sind: sowohl Kastner, der eigentlich Journalist werden wollte und nun pornographische Fotos macht, die die Tante in ihrem Antiquariat verkauft, als auch Kastners Mutter, die unglücklich in ihrer Ehe ist, aus dieser nicht ausbrechen kann und deshalb schließlich langsam zugrunde

¹⁹⁷ Horváth, Ödön von: Marianne oder: Das Verwesen. Eine Novelle. In: *Himmelwärts und andere Prosa aus dem Nachlaß*. Hg. von Klaus Kastberger. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. S. 16.

¹⁹⁸ Horváth, Ödön von: *Himmelwärts*. Romantischer Roman [Textstufe 2]. In: *Himmelwärts und andere Prosa aus dem Nachlaß*. Hg. von Klaus Kastberger. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. S. 70.

geht, und schließlich auch Harry, der nichts im Kopf hat außer Eishockey, Autos und Frauen und bei den Frauen „zog [er] nur eine ungefähre Grenze zwischen zwanzig und vierzig Jahren und selbst innerhalb dieser Grenze war er nicht besonders wählerisch, bloß ordinär.“¹⁹⁹

Selbst der Millionärin aus dem Gesellschaftsdrama des Kinofilms, den Agnes sieht, bleibt nicht anderes über, als vor lauter Unglück und Tristesse *ins Wasser zu gehen*.

Agnes hat sich und ihr Leben schon seit langem aufgegeben, vielleicht seit dem Tod ihrer Eltern oder ihrer unseligen Entjungferung oder/und auch ihrer Arbeitslosigkeit. Sie gibt sich den Männern ohne Rücksicht auf ihr Inneres und ohne Verantwortung hin. Ohne jegliche Hoffnung auf ein glückliches Leben denkt sie sich: „Zukunft! Da stand nun wieder dieses Wort vor ihr, setzte sich auf den Bettrand und strickte Strümpfe. Es war ein altes verhutztes Weiblein und sah der Tante ähnlich, nur, dass es noch älter war, noch schmutziger, noch zahnloser, noch vergrämter, noch verschlagener –.“²⁰⁰

So liest sich der Gedankengang Agnes' über ihre Zukunft und deshalb lebt sie nach dem Motto: „Durch das Nachdenken werden sie [die kaufmännischen Gesetze] nichts anderes, das Nachdenken tut nur weh.“²⁰¹

Wenn Barthes schreibt, dass das *Zugrundegehen* dadurch gekennzeichnet ist, dass man keine Verantwortung mehr für sich oder seine Umgebung übernimmt, ist es ersichtlich, dass Agnes nahe am *Zugrundegehen* oder auf dem besten Weg dorthin ist. Ihre Überlegung beim Einkaufen „Was geht mich die Menschheit an ...“²⁰² ist bezeichnend dafür, dass sie keine Verantwortung mehr weder den anderen gegenüber noch für sich selbst übernehmen kann beziehungsweise möchte.

In ihrer Hoffnungslosigkeit zieht sich Agnes für den Maler AML für *20 Pfennig die Stunde* aus. „Sie soll sich auch setzen, legen, aufstehen, niederknien, kauern, aufstehen, wieder hinlegen, wieder aufstehen, sich beugen und wieder herumgehen – das hätten nämlich auch die Modelle von Rodin genauso machen müssen.“²⁰³

Agnes' *Zugrundegehen* ist wahrscheinlich unter anderem durch das Fehlen eines geborgenen Zuhauses bedingt. Denn ist es nicht so, dass, wenn einem ein Platz zum Wohnen fehlt, ein Platz in der Gesellschaft und generell Platz zum Leben, man auch keinen Platz für die Liebe hat? Scheitert das Leben der Fräuleins schon oft alleine an den Wohnverhältnissen? Bedingt

¹⁹⁹ Horváth, Ödön von: Der ewige Spießer. Gesammelte Werke. Bd. 12. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. S. 88.

²⁰⁰ Ebd., S. 41.

²⁰¹ Ebd., S. 95.

²⁰² Ebd., S. 70.

²⁰³ Ebd., S. 67.

trifft das sicherlich zu. Evelyn Polt-Heinzl schreibt dazu in ihrem Aufsatz *Wo die „Fräuleins“ wohnen*:

„Wer wie die 18jährige, arbeitslose Agnes Pollinger in Umtermiete bei einer lieblosen Tante wohnt, dem fehlt auch ein Ort für den Selbstmord mit Gas.“²⁰⁴

Kein Platz zum Leben bedeutet somit auch keinen Platz zum Sterben zu haben und genau dies kennzeichnet die tragischen Fräuleinfiguren bei Horváth. Denn das, metaphorisch gesprochene, Bei-lebendigem-Leibe-tot-Sein suggeriert, dass ein Platz für ein glückliches Leben fehlt und dass aber auch der physische Tod nicht erfolgen kann.

Sieht man sich die dramatischen ProtagonistInnen der Stücke Horváths genauer an, ist es doch sehr auffällig, dass all jene, die kein gesichertes Zuhause haben (Agnes), die in Spelunken wohnen (Marianne) oder die überhaupt kein Zuhause mehr haben (Don Juan) diejenigen sind, die *zugrundegehen*, sich *auflösen* oder/und *innerlich sterben*.

„Der Tod also ist die größtmögliche Kastration oder der völlige Verlust des Ichs, er bedeutet ein nicht reversibles „Ausfließen der Subjekthaftigkeit.“²⁰⁵

Als Agnes mit Harry von dem gemeinsamen Ausflug inklusive Einladung zum Essen zurückfährt und weiß, dass sie für all das bezahlen muss, ergibt sich folgende Situation zwischen den beiden:

„Er warf sich wieder auf sie, denn er hatte sich nun ausgeschneuzt. Sie biss ihm in die Zunge, und er sagte „Au!“ Und dann fragte er, ob sie denn nicht fühle, dass er sie liebt. „Nein“, sagte sie.
„Das ist aber traurig“, sagte er und warf sich wieder auf sie.“²⁰⁶

Agnes hat sich in diesem Moment selbst verloren, abgestumpft kann sie nur noch, wie Harry, in ökonomischen Gedankengängen denken, denn ihr bleibt in dieser Gesellschaft oder beziehungsweise nach der sie sich sehnt, keine andere Wahl. Ohne auf ihr Inneres zu hören, katapultiert sie sich an den Rand des inneren Todes.

Axel Fritz schreibt über die Prostitution, die in engem Zusammenhang zum *Zugrundegehen* steht, Folgendes:

²⁰⁴ Polt-Heinzl: *Wo die „Fräuleins“ wohnen*. Von Vermieterinnen, Zimmerherrn und sonstigen Subjekten. Exemplarische Fälle bei Ödön von Horváth, Franz Kafka, Felix Dörmann und Anna Gmeyner. In: *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*. Wien: Praesens Verlag 2006. S. 83.

²⁰⁵ Danzer, Gerhard: *Ödön von Horváth und die Unheimlichkeit des Daseins*. In: *Österreichische Literatur und Psychoanalyse: literaturpsychologische Essays über Nestoy – Ebner-Eschenbach – Schnitzler – Kraus – Rilke – Musil – Zweig – Kafka – Horváth – Canetti*. Hg. von Josef Rattner u. Gerhard Danzer. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998. S. 280.

²⁰⁶ Horváth, Ödön von: *36 Stunden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. S. 112.

„[...] Liebe als Ware in der Prostitution. [Die Prostitution zeigt] Auswirkungen des gesellschaftlichen Bewußtseins und der ökonomischen Bedingungen im Einzelmenschen [...]"²⁰⁷

Agnes wird von Harry als Ware behandelt und er folgt mit seiner ökonomischen Denkweise dem Prinzip: *Ich habe dir etwas gegeben also schuldest du mir etwas*. Mit einer widerwärtigen Selbstverständlichkeit nötigt er Agnes zu einem Sexualakt.

Man könnte meinen, dass durch das einigermaßen positive Ende des Stückes Agnes ihrem endgültigen Schicksal des *Zugrundegehens* entkommen kann, ob sie dies schafft, bleibt jedoch offen. Sie hat den Glauben an das Gute im Menschen verloren und kann Eugen nicht glauben, dass er ihr einen Job verschafft hat, obwohl sie ihn wegen Harry versetzt hat. Als sie merkt, dass dies stimmt, erleidet sie einen Gefühlsausbruch, der ein Zugeständnis dafür ist, dass sie sich selbst aufgegeben hat, innerlich zerrüttet und psychisch fast tot ist, weil sie von der Gesellschaft nichts Positives mehr erwartet.

„Er solle es doch in Ruhe und Frieden lassen, weinte das Mistvieh, es sei ja ganz kaputt, und auch die Schuhe seien nun ganz kaputt. Eugen schwieg, und plötzlich sagte das Mistvieh, das könne es ja gar nicht geben, dass ihr ein Mensch eine Stelle verschafft, nachdem sie den Menschen versetzt hatte. [...] >Wissens, Fräulein Pollinger<, meinte der Herr Reithofer, >es gibt nämlich etwas auch ohne das Verliebtsein, aber man hat es noch nicht ganz heraus, was das eigentlich ist. Ich hab' halt von einer Stelle gehört und bin jetzt da. Es ist nur gut, wenn man weiß, wo ein Mensch wohnt.<"²⁰⁸

Agnes weint zum ersten Mal, obwohl – oder besser – gerade weil sie zum ersten Mal wie ein Mensch behandelt wird, sie sieht, dass ihr jemand hilft, ohne dass sie etwas dafür tun muss, und dadurch merkt sie, wie nahe sie dem inneren Zerfall ist. Das Weinen ist ein Aufbrechen der inneren Gefühlskälte und Härte, die sich Agnes anlegen hat müssen. So, wie sie in Tränen ausbricht, bricht auch in ihr ein wahrhaftiges Gefühl aus, sie kann sich selbst wieder spüren. Trotzdem, dass Eugen sie als Mistvieh sieht, weil sie ihn versetzt hat, handelt er als Einziger menschlich. Für Agnes ist diese menschliche Geste, die auch von Eugens Selbstlosigkeit zeugt, etwas komplett Neues, das sie vorher nicht gekannt hat.

In den *Geschichten aus dem Wiener Wald* liegt der Analyseschwerpunkt des *Zugrundegehens* bei der Hauptprotagonistin Marianne, denn die Handlung ist dadurch bestimmt, dass sie nach und nach das schlussendliche Zugrundegehen Mariannes bedingt. Die meisten anderen ProtagonistInnen sind, wie so oft bei Horváth, schon innerlich tot. Sie sind moralisch

²⁰⁷ Fritz, Axel: Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. München: Paul List Verlag 1973. S. 191.

²⁰⁸ Horváth, Ödön von: 36 Stunden. In: Ödön von Horváth: Der ewige Spießer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. S. 125.

abgestumpft, nur noch auf ihren eigenen Vorteil bedacht, oft extrem grausam und abstoßend ihren Mitmenschen gegenüber und besitzen meist schon lange kein einfühlsames Herz mehr. Aufgrund der gesellschaftlichen Missstände und der ökonomischen Lebensprinzipien der Gesellschaft wird Marianne – wenn man so will – psychisch zu Tode gefoltert. Marianne, die nur ein *kleines Stück Glück* und wahre Liebe spüren möchte, will nicht aus ökonomischen Prinzipien mit dem sadistischen Oskar verheiratet werden. Als der Zauberkönig, Mariannes Vater, sie bei ihrem Verlobungsfest mit Oskar mit einem anderen, nämlich Alfred, erwischt, bricht sie endgültig aus der sie umgebenden Gesellschaft aus.

Alfred will noch alles abstreiten, doch Marianne gibt den Seitensprung zu und schreit:

„MARIANNE. Lüg nicht! So lüg doch nicht! Nein, ich bin nicht geschwommen, ich mag nicht mehr schwimmen! Ich laß mich von euch nicht mehr tyrannisieren. Jetzt bricht der Sklave seine Fessel – da! *(Sie wirft OSKAR den Verlobungsring ins Gesicht.)* Ich laß mir mein Leben nicht verhunzen, das ist mein Leben! Gott hat mir im letzten Moment diesen Mann da zugeführt. – Nein, ich heirat dich nicht, ich heirat dich nicht, ich heirat dich nicht!! Meinetwegen soll unsere Puppenklinik verrecken, eher heute als morgen!

ZAUBERKÖNIG. Das einzige Kind! Das werd ich mir merken!

(Stille; während zuvor MARIANNE geschrien hat, sind auch die übrigen Ausflügler erschienen und horchen interessiert und schadenfroh zu.)

OSKAR *(tritt zu MARIANNE)*. Mariann. Ich wünsch dir nie, daß du das durchmachen sollst, was jetzt in mir vorgeht – und ich werde dich auch noch weiter lieben, du entgehst mir nicht – und ich danke dir für alles. (Ab)

(Stille) ²⁰⁹

Getrieben von dem Glauben und der Hoffnung an die wahre Liebe hat Marianne, die eigentlich stark ist und sich nicht weiter unterdrücken lassen möchte, gegen die sozialen und ökonomischen Konstrukte der Gesellschaft keine Chance und der Versuch der Preisgabe ihrer wahren Gefühle kommt ihr teuer zu stehen.

Als sie mit Alfred ein uneheliches Kind bekommt, gerät Marianne immer näher an den Abgrund ihres Untergangs. Alfred will nur noch „schmerzlos für alle Teile aus dieser unglückseligen Bindung heraus“ ²¹⁰ kommen und lässt Marianne fallen, als ihm seine Großmutter die Möglichkeit anbietet, Geld zu borgen, aber nur unter der Bedingung, dass er Marianne verlässt. Für die Großmutter ist Marianne eine *schlamperte Weibsperson* und ein *Bettelweib* und an dem Unglück Alfreds schuld. Marianne wird in der Liebe Alfreds getäuscht und enttäuscht.

„Dabei wird sie aber Opfer einer Selbsttäuschung, da sie geflissentlich alle Signale in Alfreds Worten überhört, die sie vor ihm warnen müssten. [...] Hier zeigt sich der

²⁰⁹ Horváth, Ödön von: Geschichten aus dem Wiener Wald. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Stuttgart: Reclam 2009. S. 125.

²¹⁰ Ebd., S. 50.

Hang des Kleinbürgers, auch im privaten Bereich die Realität mit Irrationalem zu überhöhen und dadurch zu verschleiern.“²¹¹

Durch ihren Glauben an die wahre Liebe und an der Hoffnung auf ein eigenständiges Leben geht Marianne zugrunde. Durch ihre missliche wirtschaftliche Lage und den nicht vorhandenen Anbindungen an soziale Kontakte ist sie gezwungen, sich als Nackttänzerin zu prostituieren. Ihr Vater und ihre Bekannten entdecken sie dabei und aus dem folgenden Dialog ist erkennbar, wie nahe Marianne schon ihrem psychischen Tode ist. Sie ist innerlich taub und ihr Bezug zu ihren Gefühlen ist unterdrückt. Verliert ein Mensch sein Schamgefühl in Bezug auf überlebenswichtige Strategien, geht es ihm dermaßen schlecht, dass nur noch der Trieb des Überlebens zählt. Selbstachtung, Selbstwert und Selbstschutz haben dann keinen Platz mehr und im Zuge dieses Verlustes verliert man den Bezug zu sich selbst und zu seinen Gefühlen. In Folge dessen können sich die innere Leere und damit der psychische Tod ungehindert ausbreiten.

„ZAUBERKÖNIG. Laß dein Mutterl aus dem Spiel, bitt ich mir aus! Wenn sie dich so gesehen hätt, so nacket auf dem Podium herumstehen – dich den Blicken der Allgemeinheit preisgeben. – Ja schämst du dich denn gar nicht mehr? Pfui Teufel!
MARIANNE. Nein. Das kann ich mir nicht mehr leisten, daß ich mich schäm.
(*Stille. Die Musik in der Bar ist nun verstummt.*)“²¹²

Wieder einmal bringt Horváth die sozialen Missstände zum Vorschein und er veranschaulicht, dass ein Leben, welches ökonomisch bestimmt und rational entschieden wird, meist nur schiefgehen kann. Von dem *Mister* des Diebstahls bezichtigt kommt Marianne für vier Wochen in Untersuchungshaft.

Der Mister hat, wie viele anderen Protagonisten auch, schon resigniert, ist abgestumpft und im Grunde genommen innerlich tot, nur mit dem Unterschied, dass er das bei sich merkt und weiß:

„DER MISTER. Ich bin nämlich innerlich tot. Ich kann halt nur mehr mit den Prostituierten was anfangen – das kommt von den vielen Enttäuschungen, die ich schon hinter mir hab.“²¹³

Ohne Aussicht darauf, dass sie doch ihren eigenen Weg gehen kann, versöhnt sich Marianne mit ihrem Vater und mit Oskar. „Das Bewußtsein der mangelnden Autonomie, der

²¹¹ Fritz, Axel: Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. München: Paul List Verlag 1973. S. 210.

²¹² Horváth, Ödön von: Geschichten aus dem Wiener Wald. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Stuttgart: Reclam 2009. S. 82.

²¹³ Ebd., S. 77.

Unfähigkeit, mit eigenen Mitteln Eigenes zu schaffen [...]“²¹⁴ spielt eine große Rolle für den hier einsetzenden kompletten Verfall Mariannes. Zu diesem Zeitpunkt ist sie bereits desillusioniert und übernimmt für ihr Leben keine Verantwortung mehr, sie handelt nur noch aufgrund der besseren Chancen, die ihr kleiner Leopold durch diese Versöhnung erlangt. Bevor sie zu ihrem Vater in die Puppenklinik geht und sich mit diesem versöhnt sagt sie:

„Ich möchte jetzt nur noch was sagen. Es ist mir nämlich zuguterletzt scheißwurscht – und das, was ich da tu, tu ich nur wegen dem kleinen Leopold, der doch nichts dafür kann.“²¹⁵

Wenn die Gefühle abstumpfen und der innere Zerfall und das *Zugrundegehen* einsetzen, entsteht auch immer ein Gefühl der *Wurschtigkeit*. Das nicht mehr vorhandene Schamgefühl oder die Schmach, der sich Marianne aussetzt, zurück zu ihrem Vater zu gehen, stehen zum Beispiel dafür. Als Marianne mit ihrem Vater, Oskar, Alfred und Valerie den kleinen Leopold von der Großmutter abholen möchte, muss sie erfahren, dass er tot ist. Was sie jedoch nicht weiß, ist, dass ihn Alfreds Großmutter vor lauter Beschämung über ein uneheliches Kind und unter dem Druck der sozialen und gesellschaftlichen Umständen umgebracht hat. Bis zu diesem Zeitpunkt hat Marianne sich selbst zwar verloren und aufgeben müssen, doch sie hatte noch ihr Kind, das ihrem Leben noch den notwendigen Halt gab und ihr den eigenen Fortbestand gewährte. Durch den Verlust des kleinen Leopolds erlebt Marianne nun ihren kompletten Untergang aus Verzweiflung und stirbt einen psychischen Tod und ihr Schicksal ist besiegelt, denn sie hat jetzt überhaupt nichts mehr, ihr wurde alles genommen, selbst die Bestimmung über ihr eigenes Schicksal.

„Kein Schicksal zu haben, sondern nur noch das pure Leid, bedeutet nichts anderes, als daß man – und besser wäre hier zu sagen: als daß Frau – kein Schicksal mehr zu beklagen hat.“²¹⁶

Barthes schreibt über den Zustand des völligen Verlustes des eigenen Lebens, der oft in engem Zusammenhang mit dem Verlust einer geliebten Person steht, und dem damit verbundenen Wegfall des eigenen Schicksals:

²¹⁴ Wapnewski, Peter: Ödön von Horváth und seine Geschichten aus dem Wiener Wald. In: Materialien zu Ödön von Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983. S. 30.

²¹⁵ Horváth, Ödön von: Geschichten aus dem Wiener Wald. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Stuttgart: Reclam 2009. S. 98.

²¹⁶ Kastberger, Klaus: Die Frau eine sprechende Ware, der Mann ein Fleischhauer. In: Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006. S. 61.

„Wenn mich so die Vorstellung überkommt zugrunde zu gehen, so liegt das daran, daß es für mich nirgendwo mehr einen Platz gibt, nicht einmal im Tode. Das Bild des Anderen – an dem ich gehaftet, von dem ich gelebt habe – ist nicht mehr; [...]; jedenfalls werde ich, getrennt oder aufgelöst, nirgendwo mehr aufgenommen; gegenüber gibt es weder mich noch dich noch den Tod, nichts mehr, mit dem man sprechen könnte.“²¹⁷

„Ich kann nicht mehr. Jetzt kann ich nicht mehr – “²¹⁸, das sind Mariannes letzte Worte und Oskar stützt sie und gibt ihr einen Kuss. Marianne wehrt sich dagegen nicht mehr. Sie löst sich im Akt des *Zugrundegehens* auf und lässt sich fallen. Sie schwindet dahin, sie stirbt, ohne dass sie physisch stirbt, dazu würde ihr die Kraft fehlen, sie kann sich nur noch selbst aufgeben und hat nichts mehr, rein gar nichts mehr. Der anfängliche Kuss von Oskar ist für sie zu einem Biss geworden, der ihr eine offene Wunde beschert hat, durch welche ihr komplettes Leben ausgetreten ist.

„Die Geschichten aus dem Wiener Wald beweisen eindrücklich, daß mit einem solchen Ende im Schoß der Familie für das betroffene Fräulein nichts gewonnen, sondern für ihre Wünsche, Träume und Hoffnungen alles verloren ist.“²¹⁹

Marianne bleibt allein der Blick auf eine „trostlose und demütigende Ehe“²²⁰ mit dem sadistisch veranlagten Oskar. Auch Hermann Glaser sieht den „Kuß auf den Mund als Beginn von Vergewaltigung, denn Oskar „wird dafür sorgen, daß das Mädchen nicht mehr auf- bzw. hochkommt. [Marianne wird nun] ihrem Gemahl ein Kind gebären, bis sie, ausgelaugt und nicht einmal der Vorspiegelung von Sinnlichkeit mehr fähig, in ehelicher Gleichgültigkeit versinkt.“²²¹

In dem Stück *Kasimir und Karoline* geht keine/r der ProtagonistInnen in solch einem offensichtlichen und erschütternden Ausmaß zugrunde wie Marianne in den *Geschichten aus dem Wiener Wald*, jedoch geben Kasimir und Karoline die Verantwortung füreinander, für sich selbst und für andere ab, und dies ist nach Barthes ein Zeichen des *Zugrundegehens*. Sie verlieren den Platz in der Welt, den sie miteinander eingenommen haben.

²¹⁷ Barthes, Roland. *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 269.

²¹⁸ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Stuttgart: Reclam 2009. S. 103.

²¹⁹ Gartner, Erwin und Kastberger, Klaus: *Das ganze Fräulein – ein Stück*. Von den Geschichten vom Mädchenhandel zu den Geschichten aus dem Wiener Wald. In: *Die Teile und das Ganze – Bausteine der literarischen Moderne in Österreich*. Hg. von Bernhard Fetz und Klaus Kastberger. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2003. S. 222.

²²⁰ Mildnerberger, Angelika-Ditha: *Motivkreise in Ödön von Horváths dramatischem Werk*. Zürich: LEU – Verlag 1988. S. 145.

²²¹ Glaser, Hermann: *Ab mit ihr – Ehe die toten Seelen töteten. Zur deutschen >Spießerei – Ideologie<*. In: *Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald*. Hg. von Traugott Kruschke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983. S. 68.

„Das Bild des Anderen – an dem ich gehaftet, von dem ich gelebt habe – ist nicht mehr; bald scheint eine (geringfügige) Katastrophe es mir auf immer zu entfernen, [...] Ich maskiere meine Trauer hinter einer Flucht; ich löse mich auf, ich schwinde dahin, um dieser Dichte zu entgehen, dieser Stauung, die mich zum verantwortlichen Subjekt macht: ich gehe davon: das ist die Ekstase.“²²²

Genau das ist der Fall in dem Stück *Kasimir und Karoline*. Karolines Bild von Kasimir ändert sich, zum Ersten aufgrund seiner Arbeitslosigkeit und zum Zweiten dadurch, wie er sich aufgrund seiner Arbeitslosigkeit verhält, nämlich durchgehend pessimistisch. Durch seine Enttäuschung, dass Karoline ihn verlässt, reagiert er *trotzig*, lässt sich fallen und gibt vor, dass der Bruch mit Karoline für ihn nicht von solch großer Bedeutung ist:

„DER MERKL FRANZ. Habe nur keine Angst. Wir sind zu zweit.
KASIMIR. Ich bin nicht zu zweit! Ich mag nicht zu zweit sein! Ich bin allein.“²²³

Zu Beginn des Stückes sind es noch alle anderen, die ihre Verantwortung für ihr Leben abgelegt haben, und die versuchen ihre Ängste, Sorgen und Nöte durch Alkohol und durch den Trubel des Oktoberfestes zu verdrängen.

Alle außer Kasimir singen:

„Trink, trink, Brüderlein trink
Lasset die Sorgen zuhaus
Deinen Kummer und Deinen Schmerz
Dann ist das Leben ein Scherz
Deinen Kummer und Deinen Schmerz
Dann ist das Leben ein Scherz.
(Plötzlich Stille)“²²⁴

Doch mit fortschreitender Entfremdung Kasimirs und Karolines voneinander werden den beiden zunehmend ihre echten Gefühle *wurscht*. Kasimir ist der Aoto-Einbruch des Merkl Franz' egal und Karoline stellt ziemlich desillusioniert fest, dass die *Menschen halt wilde Tiere sind*. Sie lassen sich fallen, schmelzen und fließen dahin.²²⁵

Schlussendlich sind beide über die Maßen desillusioniert und Kasimir kann aufgrund der vorangegangenen Enttäuschungen und Kränkungen und der damit verbundenen ökonomischen Verhaltensweise, die er sich dadurch angeeignet hat, Karoline nicht mehr zurücknehmen.

²²² Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 270.

²²³ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. Hg. von Klaus Kastberger und Kerstin Reimann. Stuttgart: Reclam 2009. S. 16.

²²⁴ Ebd., S. 42.

²²⁵ Begriffe, über die Barthes das *Zugrundegehen* näher definiert. Vgl. dazu: Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

„KAROLINE. Eigentlich hab ich ja nur ein Eis essen wollen – aber dann ist der Zeppelin vorbeigeflogen und ich bin mit der Achterbahn gefahren. Und dann hast Du gesagt, dass ich Dich automatisch verlasse, weil du arbeitslos bist. Automatisch, hast Du gesagt.

KASIMIR. Jawohl, Fräulein.

(Stille)

KAROLINE. Ich hab es mir halt eingebildet, dass ich mir einen rosigeren Blick in die Zukunft erringen könnte – und einige Momente habe ich mit allerhand Gedanken gespielt. Aber ich müsst so tief unter mich hinunter, damit ich höher hinauf kann. Zum Beispiel hab ich dem Herrn Kommerzienrat das Leben gerettet, aber er hat nichts davon wissen wollen.

KASIMIR. Jawohl, Fräulein.

(Stille)

KAROLINE. Du hast gesagt, dass der Herr Kommerzienrat mich nur zu seinem Vergnügen besitzen möchte und dass ich zu Dir gehöre – und da hast du schon sehr recht gehabt.“²²⁶

Wieder einmal schaffen es die HauptprotagonistInnen, trotz vorhandener Gefühle füreinander, nicht, aufgrund ökonomischer Handlungsmuster – zuerst von Karoline, dann von Kasimir – zu einem gemeinsamen Weg und einer gemeinsamen Zukunft zurückzufinden. Am Ende ist alles zerstört und Kasimir und Karoline sind genauso wie ihre ursprünglich wahrhaftigen ehrlichen und inneren Gefühle zurundegegangen. Karoline begnügt sich mit Schürzinger und Kasimir nimmt mit Erna vorlieb.

„SCHÜRZINGER. Du brauchst einen Menschen, Karoline –

KAROLINE. Es ist immer der gleiche Dreck.

SCHÜRZINGER. Pst! Es geht immer besser und besser.

[...]

SCHÜRZINGER. *(umarmt sie und gibt ihr einen langen Kuss)*.

KAROLINE. *(wehrt sich nicht)*.

SCHÜRZINGER. Du brauchst wirklich einen Menschen.

KAROLINE *(lächelt)*. Es geht immer besser -

SCHÜRZINGER. Komm – (ab mit ihr)“²²⁷

Ernas und Kasimirs Schlussdialog lautet:

„KASIMIR. Träume sind Schäume.

ERNA. Solange wir uns nicht aufhängen, werden wir nicht verhungern.

(Stille)“

Erna und Karoline haben somit den Mann verloren, den sie eigentlich geliebt haben. Erna ist innerlich schon abgestumpft und hat somit kein Problem mehr, sofort einen neuen Mann zu finden. Dass sie für diesen keine wahren Empfindungen hat, scheint eine banale

²²⁶ Horváth, Ödön von: Kasimir und Karoline. Hg. von Klaus Kastberger und Kerstin Reimann. Stuttgart: Reclam 2009. S. 70.

²²⁷ Ebd., S. 72.

Nebensächlichkeit zu sein. Denn durch ihre Desillusion und der damit verbundenen auftretenden inneren Kälte zählt für sie nur noch die Erfüllung der grundlegenden Lebenserhaltungstrieb nach dem Motto: *Alles egal, verhungern werde ich nicht, solange ich nicht auch physisch tot bin.*

Für Karoline ist eine gemeinsame Zukunft mit Kasimir in weite Ferne gerückt und aus rationalen und ökonomischen Gründen gibt sie sich mit Schürzinger zufrieden, da sie weiß, dass sie Kasimir, obwohl sie noch an ihm hängt, nicht mehr zurück haben kann. Dies ist ein Zeichen für den Verlust ihres inneren Gefühls und damit tritt sie an den psychischen Tod einen Schritt näher heran.

„Die Fatalität der Horváthschen Fräulein-Figuren liegt darin, dass sie an einer toten Geschichte aus ihrer Vergangenheit hängen und damit bei lebendigem Leibe tot sind.“²²⁸

Karolines Entscheidung, keine Verantwortung mehr für sich oder andere zu übernehmen, ist ein wichtiges Indiz und ein Ausdruck des Zugrundegehens. Dadurch entfernt sie sich von sich selbst und ihrem Inneren und somit auch von ihrem eigentlichen und wahren Leben. Hellmuth Karasek schreibt dazu:

„So weit ist das eigene Leben von ihr entfernt wie der Zeppelin, so sehr ist sie sich entfremdet, wie am Anfang den Menschen nur die Abnormitäten entfremdet scheinen.“²²⁹

In dem Werk *Figaro läßt sich scheiden* spielt das *Zugrundegehen* auch eine wichtige Rolle, das völlige *Zugrundegehen* kann aber, im Gegensatz zu den meisten anderen Werken Horváths, verhindert werden. In diesem einen Aspekt entspricht das Handlungsschema der Figuren nicht dem der anderen in den von mir untersuchten Werken Horváths. Dieses Stück weist schon auf das *Zugrundegehen* hin, es beleuchtet nämlich die menschlichen Wirrnisse in Krisenzeiten, durch welche die Personen Gefahr laufen *zugrundezugehen*.

„Auf das Schicksal des Einzelmenschen hinzuweisen, der Gefahr läuft, in der Spannung ideologischer Auseinandersetzungen zerrieben zu werden, darin besteht die Aussage dieses Stückes. Im Aufeinanderprallen von politischen und sozialkritischen Forderungen auf der einen Seite und der Bewahrung ethischer und religiöser Werte auf der anderen Seite verteidigt Horváth die rein menschliche und sittliche Bewährung.“²³⁰

²²⁸ Streitler, Nicole: Die schöne Unbekannte bei Schnitzler, Musil und Horváth. In: Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. Wien: Praesens Verlag 2006. S. 81.

²²⁹ Karasek, Hellmuth: Kasimir und Karoline. In: Materialien zu Ödön von Horváths Kasimir und Karoline. Hg. von Traugott Kriskhke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973. S. 76.

²³⁰ Kindlers neues Literaturlexikon. Band 8. Hg. von: Walter Jens. München: Kindler Verlag 1998. S. 64.

Nachdem Figaro mit seiner Frau und dem Grafenpaar Almaviva vor der Revolution in sein eigenes Land in ein anderes geflohen ist, muss er feststellen, dass der Graf mit seiner Situation als Emigrant nicht zurecht kommt.

„FIGARO Susanne, es ist eine Welt zusammengebrochen. Als in jener Nacht wir über die Grenze gingen, mitten im Wald, und ich, um der Gräfin Mut zu machen, den Unsinn von dem Scheintoten erzählte – erinnerst du dich? – da wurde es mir plötzlich klar, daß ich zu Scheintoten rede, und daß ich lüge, wenn ich den Hofnarren spiele, um vor Schwerkranken für das Leben zu plädieren. Es wäre besser für den Grafen und die Gräfin gewesen, sie wären nie über die Grenze gekommen, wären geblieben und man hätte sie erschlagen –

SUSANNE *entsetzt*: Figaro!

FIGARO Es ist eine Welt zusammengebrochen, eine alte Welt. Der Graf und die Gräfin, sie leben nicht mehr, sie wissen nur noch nicht. Sie liegen aufgebahrt in den Grand-Hotels und halten die Pompesfunebres für Portiers, die Totengräber für Oberkellner und die Leichenfrau für die Masseuse. Sie wechseln jeden Tag die Wäsche, es bleibt aber immer ein Totenhemd, sie parfümieren sich, es riecht aber immer nach Blumen, die auf einem Grab verwelken. Es geht in die Grube, Susanne! Willst du mit? Ich nicht.“²³¹

Figaro hat recht, denn der finanzielle Ruin und der soziale Abstieg lassen den Grafen beinahe *zugrundegehen*, er wird zu einem Betrüger und übernimmt für sich und seine Frau kaum mehr Verantwortung, was wiederum als ein Zeichen des inneren Verfalls und des *Zugrundegehens* gesehen werden kann. Es handelt sich dabei um „gesellschaftspolitische Ursachen der Verbiegung und Zerstörung des Ichs [...]“.²³²

Figaro wird nur kurzfristig verbogen und ist für kurze Zeit der Gefahr ausgesetzt, sich durch gesellschaftspolitische und sozialökonomische Einflüsse zugrunde zu richten. Sein innerer Verfall, bedingt durch den aufkommenden ökonomischen Umgang mit seinen Gefühlen, kann schlussendlich doch noch verhindert werden. Wobei nicht klar ist, ob er dies auch aus eigener Kraft und aus freien Stücken geschafft bzw. vollzogen hätte, wenn er nicht mit der Situation konfrontiert gewesen wäre, keine Zukunft mehr mit seinem Frisiersalon in Großhadersdorf zu haben. Dies bleibt offen. Die Veränderung, die Figaro zuvor in Großhadersdorf vollzieht, beschreibt Susanne folgendermaßen:

„SUSANNE Ich hab heut Nacht geträumt. Er [der Mann, von dem sie ein Kind wollte] beugte sich über mich und sein Schatten war dreimal so groß wie die Welt. Ich hab ihn genau erkannt.

FIGARO Wen?

²³¹ Horváth, Ödön von: Figaro läßt sich scheiden. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 8. Hg. von Nicole Streitler. Berlin: de Gruyter 2011. S. 340-341.

²³² Lehmann, Hans-Thies: Anmerkungen zur Aktualität von Ödön von Horváths Theater. In: Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006. S. 19.

SUSANNE Meine große Liebe.

Stille

FIGARO Wie heißt er?

SUSANNE Er ist tot.

Stille

FIGARO Wer war das?

SUSANNE Er hieß Figaro.

FIGARO Figaro?!

SUSANNE Ja. Mein Figaro freute sich über die Zukunft, wenn ein Gewitter am Himmel stand, und sprang ans Fenster, wenn es einschlug, aber du? Du gehst nicht ohne Schirm aus dem Haus, wenn nur ein paar Wölkchen am Himmel stehen! Mein Figaro saß im Kerker, weil er die Wahrheit schrieb, du würdest dich nicht mal trauen, heimlich seine Schriften zu lesen! Mein Figaro war der erste, der selbst einem Grafen Almaviva auf der Höhe seiner Macht die Meinung ins Gesicht sagte. Du wahrst die Form in Großhadersdorf! Du bist ein Spießer, er war ein Weltbürger! Er war ein Mann, und du?!²³³

Susanne kann mit dem zunehmend konservativen Figaro nichts anfangen. Er ist ihr zu rational, zu ökonomisch denkend und somit zu spießig geworden. Sie kommt dadurch ihrem eigenen Verfall sehr nahe, da sie nicht mit der Veränderung, dem sinkenden Einfühlungsvermögen und der Gefühlskälte Figaros umgehen kann, hat sie ihn betrogen und dies führt in deren Katastrophe. Figaro verliert sein Ansehen und seine Kundschaft und lässt sich schließlich von Susanne scheiden. Doch es kommt zu einem glücklichen Ende und Figaro und Susanne finden wieder zueinander. Damit weicht dieses Stück Horváths – wie schon erwähnt – von den anderen von mir untersuchten Werken in seiner Radikalität ab. Keiner ist mehr nahe der inneren Verwesung, Susanne und Figaro entfliehen den Zwängen eines ökonomisch ausgerichteten Lebens und die wahren Gefühle und die Menschlichkeit siegen.

Divergent verhält sich das Phänomen des *Zugrundegehens* bei dem Stück *Don Juan kommt aus dem Krieg*. Weder Don Juan noch seine Verlobte, Anna, können nämlich dem eigenen *Zugrundegehen* entkommen. Dieses Werk exemplifiziert einen Einzelfall meiner gewählten Werke, denn Don Juan und Anna sterben nicht nur einen psychischen Tod, sondern auch einen physischen. Don Juans Verlobte stirbt an den Folgen des Verlassenwerdens von Don Juan, der sie vor dem Krieg mit anderen Frauen betrogen hat. Sie stirbt an gebrochenem Herzen, zuerst psychisch, dann aber auch physisch.

²³³ Horváth, Ödön von: Figaro läßt sich scheiden. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 8. Hg. von Nicole Streitler. Berlin: de Gruyter 2011. S. 350.

„Anna erlitt wie so viele Frauenfiguren bei Horváth zunächst eine so tiefgehende menschliche Enttäuschung, dass sie innerlich starb und erst in der Folge tatsächlich physisch verschied.“²³⁴

Don Juan stirbt an seiner verzweifelten Suche nach seiner Verlobten, die er als ideale Frau betrachtet. In seiner Suche verstrickt er sich in zahllose Affären, immer angelockt von dem vermeintlichen Erkennen eines Teils seiner Idealvorstellung von Frauen, hervorgerufen durch das Idealbild seiner Verlobten. Er muss aber immer sehr schnell erkennen, dass die jeweilige Affäre doch nicht seinem Ideal entspricht. Voraussetzung für die Betrachtung seiner Verlobten als vollkommene Frau ist, dass sie einerseits nicht anwesend und somit nicht erreichbar ist, und andererseits, dass er sie schon lange nicht gesehen hat, dass sie für ihn nahezu zu einer Fremden geworden ist und dadurch auch eine Unbekannte symbolisiert. Das Unbekannte hat stets den Hauch von etwas, was entdeckt und erobert werden möchte.

„Das Unbekanntsein oder Unbekanntbleiben ist ja Voraussetzung des erotischen Begehrens genauso wie des Verbrechens.“²³⁵

Wenn bei Don Juan Vollkommenheit Hand in Hand mit dem Unbekannt-und-nicht anwesend-Sein geht, ist klar, warum er seine große Liebe niemals auf Erden finden kann, denn für ihn gibt es somit kein irdisches Ideal und keine Vollkommenheit im Leben.

Don Juan hinterlässt, wohin er auch immer kommt, gebrochene Herzen und Frauen, die nahe dem Zugrundegehen sind. Frauen, die wegen ihm *ins Wasser wollen* oder vor lauter Schmerz über seinen Verlust untergehen. Don Juan bricht ständig all die kurzen Beziehungen, die er auf der Suche nach seiner Braut beginnt, ab. Er beendet oft diese Affären unter dem Vorwand, dass er auf der Suche nach seiner Braut sei. Aber vor allem trennt er sich von den Frauen meist dann, wenn sie ihm ökonomisch keinen Vorteil mehr verschaffen oder bieten können. Spricht allein das nicht schon dafür, dass er innerlich leer und psychisch tot ist? Denn wie kann er, wenn er seine Braut so sehr sucht und so sehr liebt, wie er meist vorgibt, sich von sozialen Aufstiegsmöglichkeiten und oberflächlichen Beziehungen dermaßen ablenken lassen? Dies ist wiederum ein Zeichen dafür, dass er nicht auf der Suche nach seiner Braut ist, sondern auf der Suche nach seinem Ideal, welches er aber auf dieser Welt nicht finden wird.

Don Juans Braut, seine vermeintliche Liebe, ist an dem Verlassen-Werden von Don Juan *zugrundegegangen*, dem psychischen Verfall – sie wurde verrückt – folgt unaufhaltsam der physische Tod. Dadurch stirbt Don Juan auch, aber nicht nur aus Trauer, sondern aus der –

²³⁴ Mildenerger, Angelika-Ditha: Motivkreise in Ödön von Horváths dramatischem Werk. Zürich: LEU – Verlag 1988. S. 139.

²³⁵ Streitler, Nicole: Die schöne Unbekannte bei Schnitzler, Musil und Horváth. In: Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006. S. 80.

bewussten oder unbewussten – Erkenntnis, dass er keine Liebe empfinden kann und sein Ideal irdisch nicht existent ist. Sein Ideal ist mit dem Verscheiden seiner Verlobten für immer gestorben und wäre diese nicht gestorben, müsste er auf anderem Weg erkennen, dass es für ihn kein Ideal gibt und er zu tiefen, ehrlichen Gefühlen nicht fähig ist. Somit steht der Tod seiner Verlobten implizit für den Tod wahrer Gefühle und ehrlicher Liebesbeziehungen. Insofern erleichtert ihm der Tod seiner Verlobten den Abschied von seiner Unfähigkeit zu lieben.

„Der Tod setzt [...] jeweils einen Schlusspunkt hinter das vergebliche Bemühen dieser Gestalt, in der Welt der anderen heimisch zu werden.“²³⁶

Don Juans Tod folgt auf die Erkenntnis, dass er – selbst wenn seine Verlobte noch leben würde – niemals in der Welt einer anderen Person heimisch werden könnte.

Nachdem Don Juan aus dem Krieg gekommen ist, findet er sich in seiner gegenwärtigen Welt nicht mehr zurecht, immer auf der Suche, kann er keine wahre Liebe mehr empfinden, der psychische, innerliche Tod verfolgt ihn und der physische Tod sitzt ihm im Nacken.

„Nicht nur die ständigen Herzschmerzen weisen in dem Schauspiel Don Juan kommt aus dem Krieg auf seinen Tod und die jenseitige Erfüllung seiner Liebe hin, er hat auch häufig den Eindruck, als verfolge ihn jemand.“²³⁷

Der irdischen, wahren Liebe nicht fähig, besteht Don Juans Leben aus einem Auflösen seiner selbst, einer Verantwortungslosigkeit sich selbst und seinen Mitmenschen gegenüber und sein Dasein ist ein *Fallen-Lassen* und *Dahinschmelzen*.²³⁸

Dieses *Dahinschmelzen*, mit dem Roland Barthes unter anderem das Phänomen des Zugrundegehens beschreibt, gipfelt in dem Stück in einem wirklich existenten *Dahinschmelzen* Don Juans, der sich im Schnee wie ein Schneemann einfrieren lässt und, wenn der Schnee schmilzt, wird auch Don Juan geschmolzen sein.

„Auf dem Friedhof. Don Juan kommt mit der Magd. Es wird bald Nacht.
MAGD Hier liegt das Gnädige Fräulein.
DON JUAN tritt an das Grab und betrachtet es.
MAGD blickt empor: Wir kriegen noch Schnee.
Stille
DON JUAN *unsicher*: Sagen Sie: hat sich das Fräulein etwas angetan?

²³⁶ Bossinade, Johanna: Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths. Bonn: Bouvier Verlag 1988. S. 53.

²³⁷ Mildnerberger, Angelika-Ditha: Motivkreise in Ödön von Horváths Werken. Zürich: Leu – Verlag 1988. S. 118.

²³⁸ Sind Begriffe, mit denen Roland Barthes u.a. das Zugrundegehen definiert. Vgl. dazu: Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

MAGD Wie kommen Sie darauf? Nein, das arme Fräulein ist ganz von allein gestorben – sie hatte nur einen großen Schmerz und weint Tag und Nacht, aber plötzlich fing sie an zu lachen, dann lachte sie Tag und Nacht. Schrecklich wars, ich hörs noch oft, wie, man sie abtransportiert hat - -

DON JUAN Wohin?

MAGD Zum guten Hirten.

DON JUAN Was ist das?

MAGD Eine geschlossene Anstalt.

Es beginnt zu schneien, immer stärker.

[...]

DON JUAN *allein; er spricht zu seiner toten Braut:* Ist es dir kalt, wenn es schneit? Soll ich zu dir kommen? – – Ja, ich werde dich immer suchen, als würdest du leben. Jetzt weiß ich's ja wieder, wie du aussiehst ---- Wiedersehen – *Er will fort, doch sein Mantel verhängt sich an dem Grabgitter.* Du hältst mich? Hast mir noch was zu sagen? *Er lauscht und lächelt leise.* Nein, ich werd dich nie vergessen ----Warum lachst du? *Er reißt sich entsetzt los und fasst sich ans Herz.* ²³⁹

Don Juan bleibt sitzen und lässt sich einschneien, denn der *Schneemann ist müd*. Don Juan hat immer sein Ideal und eine Welt, in der er heimisch werden kann, gesucht und hat sie niemals gefunden. Er und seine Braut müssen mit der Tatsache, dass sie im und am realen Leben innerlich gestorben und *zugrundegegangen* sind, nicht weiterleben, wie zum Beispiel Karoline und Kasimir oder Marianne in den *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Die Frage, die offen bleibt und die auch jeder für sich entscheiden muss, ist: Was denn nun das schlimmere Los ist? Das Leben früher zu verlassen oder vom Leben verlassen zu werden und ein innerlich totes Leben zu führen?

²³⁹ Horváth, Ödön von: Don Juan kommt aus dem Krieg. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 9. Hg. von Nicole Streitler. Berlin: de Gruyter 2010. S. 416.

6. Konklusion

Es lässt sich deutlich sagen, dass in Horváths Stücken die ökonomischen Handlungs- und Denkweisen die zwischenmenschlichen Beziehungen drastisch beeinflussen. Liebesbeziehungen werden durch ökonomische Werte und eine Rationalisierung der Gesellschaft dermaßen beeinflusst, dass die Folgen für einen oder mehrere Mitspieler dieser Beziehungen fatal sind. Durch die Untersuchung der Texte Horváths anhand der *Figuren des Liebesdiskurses* nach Barthes ist erkennbar, dass sich die von mir untersuchten Begriffe als Ausdruck und Bedingung für die ökonomischen Verhältnisse entpuppten. In besonderem Zusammenhang mit der Ökonomisierung von Beziehungen steht der Begriff der Verdinglichung. Sieht man sich noch einmal die sieben Begriffe von Martha C. Nussbaum an, die in der Vorstellung einer Verdinglichung enthalten sind, lässt sich mit Sicherheit sagen, dass alle sieben Begriffe in den von mir untersuchten Werken Horváths eine tragende Rolle spielen. In den meisten Werken tritt sogar ein Zusammenspiel von mehreren und teilweise von allen Begriffen auf. Dass eine Ökonomisierung von Liebesbeziehungen in den horváthschen Texten auftritt, konnte also mithilfe des Verdinglichungsbegriffes und der Begriffe von Roland Barthes klar analysiert und aufgezeigt werden. Doch um den genuinen Aspekt meiner Arbeit wieder aufzugreifen, stellt sich die Frage, wie – wenn überhaupt – kann man dieser Ökonomisierung von Beziehungen und der damit verbundenen Verdinglichung des Menschen entgegenwirken? Um dies beantworten zu können, muss man sich zuerst noch einmal die Entstehung dieses Unverhältnisses der menschlichen Beziehungen ins Gedächtnis rufen:

Durch die Verdinglichung eines Menschen, die immer Ausdruck eines ökonomischen Verhältnisses dem Leben und anderen Mitmenschen gegenüber ist, leiden die zwischenmenschlichen Beziehungen und vor allem unter ihnen die Liebesbeziehungen enorm. Beziehungen bekommen entwürdigende, verachtende und unmenschliche Charakteristika. In zwischenmenschlichen Beziehungen werden die teilhabenden Personen als Ding, als Ware, die dem eigenen Vorteil und den egoistischen Neigungen nützlich ist, betrachtet. Menschen degradieren sich somit gegenseitig zu, an die Gesellschaft genormten, Dingen. Durch die Berechnung der eigenen Vorteile, die Erhaltung beziehungsweise die Verbesserung der sozialen Position und die Wahrung des gesellschaftlichen Ansehens entwickeln Menschen ihren Mitmenschen gegenüber ein gleichgültiges und egoistisches Verhalten. Wenn es nicht mehr um den Menschen in seiner ganzen Menschlichkeit und als soziales und gefühlvolles Wesen geht und jegliche soziale Umgangsformen zu unpersönlichen Mechanismen degradiert

werden, dann bedingt dieses Verhalten die Austauschbarkeit der Beziehungen und somit auch der einzelnen Personen. Menschen verkommen zu Waren und dadurch werden auch die sozialen Umgangsformen, derer sich die Menschen bedienen, oberflächlich, unverbindlich und steril, sie werden ökonomisch rationalisiert. Die Handlungen der Menschen werden nicht aus ihren innersten Gefühlen gesetzt, sondern durch unmoralische Gesten akzentuiert und durch unmenschliche Handlungen, die der Selbstoptimierung oder auch dem Selbstschutz dienlich sind, ersetzt. Einer der möglichen Gründe, warum diese Verlagerung des menschlichen Handelns zu einem so menschenunwürdigenden Handeln verkommen kann, beschreibt vielleicht dieser Auszug aus Richard-David Prechts *Liebe. Ein unordentliches Gefühl*:

„Kulturwesen treffen in ihrem Leben nicht mit Genen zusammen, auch nicht mit Emotionen oder Gefühlen, nicht einmal mit Gedanken. Sie treffen auf andere Kulturwesen. Kulturwesen sagen zu sich >Ich<. Das heißt sie haben eine (ständig wechselnde und diffuse) Einstellung zu sich selbst und zu anderen. Sie können ihre Gefühle deutlich zeigen oder verbergen, sie können jemand täuschen und belügen. Sie können etwas erfinden, sich selbst täuschen, und sie können Verunsicherung erfahren. Sie spielen nicht nur eine soziale Rolle, sondern viele verschiedene. Sie können gegensätzliche Interessen und einander widerstrebende Gefühle in einer Person vereinigen.“²⁴⁰

Um dem entgegenwirken zu können, müssten die Menschen mehr bei sich selbst sein, also eins mit sich selbst sein und in ihren zwischenmenschlichen Beziehungen nicht gleichgültig und unbeteiligt handeln. *Kasimir und Karoline* gelingt dies nicht und ein Ausdruck dessen ist unter anderem die Stille, die dadurch entsteht. Auch die Verminderung bzw. Vermeidung eines egoistischen Handelns kann zu mehr Empathie in Beziehungen führen. Als *Figaro* beginnt, rein egoistisch und nach dem größtmöglichen Nutzen zu handeln, verliert die Beziehung zwischen ihm und *Susanne* an Empathie und Innigkeit, diese gehen sogar kurzfristig – kennzeichnend dafür der Seitensprung Susannes – ganz verloren. Ausdruck dafür ist wiederum die Sprachlosigkeit. Die Vermeidung von gleichgültigem, unbeteiligt und egoistischem Handeln kann also zu einer Verminderung der Sprachlosigkeit in Beziehungen führen und dies wiederum kann die Verdinglichung und somit die Ökonomisierung der Beziehung unterbinden. Stellt man sich selbst über die Maßen in den Vordergrund und vor allem in den Mittelpunkt seines Daseins, wird automatisch die gleichwertige Ebene zu den Mitmenschen unterbunden. Durch diese Egozentrik kann oder will einem niemand gerecht werden und dies führt wiederum in die Abhängigkeit der anderen einem selbst gegenüber, denn die anderen versuchen stets der egozentrisch agierenden Person gerecht zu werden. Wie

²⁴⁰ Precht, Richard-David: *Liebe. Ein unordentliches Gefühl*. München: Goldmann 2010. S. 199-200.

wichtig nimmt sich Don Juan, dass er sich mit solchem Hochmut anmaßt, keine Frau würde seinem Ideal gerecht werden, und wie sehr geraten dadurch die Frauen, mit denen er sich umgibt, in seine Abhängigkeit? Durch weniger Egozentrik ließe sich also auch die Abhängigkeit eines Menschen von einem anderen oder mehreren Mitmenschen verringern und dies wiederum ließe Beziehungen weniger ökonomisch werden, denn das rationale Handeln – mit dem vorrangigen Ziel, anderen zu gefallen, es ihnen recht zu machen oder keine andere Möglichkeit zu haben – könnte durch ein Handeln nach dem eigenen menschlichen Verlangen ersetzt werden.

Andere also nicht von sich abhängig machen, wie es der *Zauberkönig* oder *Harry* machen, kann zu einer Verhinderung der zwischenmenschlichen Katastrophen führen. Katastrophen, aus denen wiederum andere Mitmenschen in ihrem Egoismus und ihrer Grausamkeit Nutzen ziehen können, wie Oskar. Nur so ließe sich das Zugrundegehen eines Menschen und auch das Zugrundegehen der Menschlichkeit, der Akzeptanz eines Menschen rein als Mensch selbst – nicht als gewinnbringendes Ding oder aus ökonomischen Gesichtspunkten heraus – verhindern. Wenn Berechnung, Egoismus, Gleichgültigkeit, also Ökonomie und Rationalisierung, nicht mehr im Mittelpunkt zwischenmenschlicher Beziehungen stehen, dann müssen wir auch nicht mehr – um auf Precht zurückzukommen – täuschen, belügen und unsere Einstellungen an die unserer Mitmenschen anpassen. Wenn man nicht ständig auf der Suche nach der besten ökonomischen Entscheidung in zwischenmenschlichen, sozialen Beziehungen ist, sich selbst zurücknimmt, seinen Selbstoptimierungsdrang verringert und nicht nach gesellschaftlichen und sozialen Richtlinien und Ansehen handelt und strebt, dann führt das vielleicht weg von einer Ökonomisierung der Beziehungen hin zu wahren Gefühlen.

7. Bibliographie

Primärliteratur:

- Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- Horváth, Ödön von: Don Juan kommt aus dem Krieg. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 9. Hg. von Nicole Streitler. Berlin: de Gruyter 2010.
- Horváth, Ödön von: Der ewige Spießer. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 14.1. und 14.2. Hg. von Klaus Kastberger und Kerstin Reimann. Berlin: de Gruyter 2010.
- Horváth, Ödön von: Figaro läßt sich scheiden. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 8. Hg. von Nicole Streitler. Berlin: de Gruyter 2011.
- Horváth, Ödön von: Geschichten aus dem Wiener Wald. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Stuttgart: Reclam 2009.
- Horváth, Ödön von: Himmelwärts und andere Prosa aus dem Nachlaß. Hg. von Klaus Kastberger. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Horváth, Ödön von: Kasimir und Karoline. Hg. von Klaus Kastberger und Kerstin Reimann. Stuttgart: Reclam 2009.
- Horváth, Ödön von: Der ewige Spießer. Gesammelte Werke. Bd. 12. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987. S. 9-126.

Sekundärliteratur:

- Bachmann, Ingeborg: Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung. I Fragen und Scheinfragen. In: Ingeborg Bachmann Werke. Bd. 4. München – Zürich: R. Piper 1982.
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1964.
- Bartsch, Kurt: Ödön von Horváth. Stuttgart – Weimar: Metzler 2000.
- Benthien, Claudia: Die stumme Präsenz. Zur Figur des Schweigens bei Ödön von Horváth. In: *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. Hg. von Gabriele Brandstetter u. Sibylle Peters. München: Wilhelm Fink Verlag 2002. S. 195-220.
- Bossinade, Johanna: Inzestuöse Paare in Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*. In: *Profile*. Bd.8. 4/2001. Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit. Hg. von Klaus Kastberger. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2001. S. 74-86.
- Bossinade, Johanna: Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths. Bonn: Bouvier Verlag 1988.
- Danzer, Gerhard: Ödön von Horváth und die Unheimlichkeit des Daseins. In: *Österreichische Literatur und Psychoanalyse: literaturpsychologische Essays über Nestoy – Ebner-Eschenbach – Schnitzler – Kraus – Rilke – Musil – Zweig – Kafka – Horváth – Canetti*. Hg. von Josef Rattner u. Gerhard. Danzer. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998. S. 267-293.
- Descartes, René: *Discours de la Méthode. Pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*. Stuttgart: Reclam 2001.
- Emrich, Wilhelm: Geist und Widergeist. Wahrheit und Lüge der Literatur. Studien. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag 1965.
- Fritz, Axel: Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. München: List Verlag 1973.
- Gartner, Erwin und Kastberger, Klaus: Das ganze Fräulein – ein Stück. Von den Geschichten vom Mädchenhandel zu den Geschichten aus dem Wiener Wald. In: *Die Teile und das Ganze – Bausteine der literarischen Moderne in Österreich*. Hg. von Bernhard Fetz und Klaus Kastberger. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2003. S. 216-222.
- Gartner, Erwin: „Es wimmelt von Lustmördern – –“. Schlachten und Schneiden bei Ödön von Horváth. In: *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006. S. 43-54.
- Glaser, Hermann: Ab mit ihr – Ehe die toten Seelen töteten. Zur deutschen >Spießer Ideologie<. In: *Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald*. Hg. von Traugott Krishcke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983. S. 68-83.

- Gmünder Stefan: Ständige Mobilmachung des Ego. Ein Interview mit Peter Truschner. In: Der Standard. Album. (20. 4. 2013).
- Haag, Ingrid: Der weiße Mantel der Unschuld. Dramatische Textur eines Horváthschen Motivs. In: Profile. Bd. 8. 4/2001. Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit. Hg. von Klaus Kastberger. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2001. S. 63-73.
- Haag, Ingrid: Zeigen und Verbergen. Zu Horváths dramaturgischem Verfahren. In: Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983. S. 138-153.
- Hastedt, Heiner: Gefühle. Philosophische Bemerkungen. Stuttgart: Reclam 2005.
- Hess-Lüttich, Ernest: Dramaturgie des Schweigens. Zur Semiologie des Sprachversagens im Drama. In: Folia Linguistica XII. 1978. S. 31-63.
- Hillenkamp, Sven: Das Ende der Liebe. Gefühle im Zeitalter unendlicher Freiheit. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2012.
- Hollmann, Helga: Marianne oder von der Erziehung zur Preisgabe des Willens. Ein Beitrag zur Gesellschaftskritik. In: Materialien zu Ödön von Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.
- Hollmann, Helga: Von der Auflösung zwischenmenschlicher Konflikte durch die ökonomische Situation. Ein Beitrag zur Gesellschaftskritik. In: Materialien zu Ödön von Horváths Kasimir und Karoline. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973. S. 39-47.
- Illouz, Eva: Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012.
- Illouz, Eva: Liebe auf den ersten Blick. In: Begleitheft zu der Aufführung Geschichten aus dem Wiener Wald am Wiener Akademietheater. Premiere am: 16. 04. 2010.
- Joas, Hans: Ödön von Horváth: Kasimir und Karoline. In: Materialien zu Ödön von Horváths Kasimir und Karoline. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973. S. 47-63.
- Kabic, Slavija: Das Don Juan Motiv bei Ödön von Horváth und Max Frisch. In: Geboren in Fiume: Ödön von Horváth 1901-1938. Lebensbilder eines Humanisten. Hg. von Ute Karlavaris-Bremer, Karl Müller u. Ullrich Schulenburg. Wien: Loecker/Sessler 2001. S. 121-138.
- Kastberger, Klaus: Die Frau eine sprechende Ware, der Mann ein Fleischhauer. Zur Ökonomie der Geschlechter bei Ödön von Horváth. In: Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006. S. 55-66.
- Kastberger, Klaus: Revisionen im Wienerwald. Horváths Stücke aus werkgenetischer Sicht. In: Bd. 8. 4/2001. Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme

Unendlichkeit. Hg. von Klaus Kastberger. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2001. S. 108-130.

- Kastberger, Klaus: Zwei Mundvoll Schweigen. Abstürze der Rede in Literatur und Philosophie. In: Profile. Bd. 11. 7/2004. Die Dichter und das Denken. Wechselspiele zwischen Literatur und Philosophie. Hg. von Klaus Kastberger und Konrad Paul Liessmann. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2004. S. 174-197.
- Kindlers neues Literaturlexikon. Band 8. Hg. von: Walter Jens. München: Kindler Verlag 1998. S. 64.
- Kracauer, Siegfried: Die Angestellten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.
- Kralicek, Wolfgang: Marianne lebt hier nicht mehr. Über zeitgenössische Inszenierungen von Horváths Fräuleindramen. In: Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006. S. 21-26.
- Krischke, Traugott: Ödön von Horváth. Kind seiner Zeit. München: Wilhelm Heyne Verlag 1980.
- Lehmann, Hans-Thies: Anmerkungen zur Aktualität von Ödön von Horváths Theater. In: Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006. S. 7-21.
- Lethen, Helmut: Horváths Biotope und die „Weltoffenheit“ in der Anthropologie der Zwischenkriegszeit. In: Profile. Bd. 11. 7/2004. Die Dichter und das Denken. Wechselspiele zwischen Literatur und Philosophie. Hg. von Klaus Kastberger und Konrad Paul Liessmann. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2004. S. 5-18.
- Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- Luhmann, Niklas: Die Wirtschaft der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012.

- Meister, Monika: Horváths Zäsuren: Dramaturgie der „Stille“. In: Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006. S. 27-42.
- Mildenberger, Angelika-Ditha: Motivkreise in Ödön von Horváths dramatischem Werk. Zürich: LEU – Verlag 1988.
- Müller, Karl: „Wo ganz plötzlich ein Mensch sichtbar wird“ – Lebens- und Todeskämpfe. In: Profile. Bd. 8. 4/2001. Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit. Hg. von Klaus Kastberger. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2001. S. 19-34.
- Nussbaum, C. Martha: Konstruktion der Liebe, des Begehrens und der Fürsorge. Drei philosophische Aufsätze. Stuttgart: Reclam 2002.
- Pfaller, Robert: Wofür es sich zu leben lohnt. Elemente materialistischer Philosophie. Frankfurt am Main: Fischer 2012.
- Plessner, Helmuth: Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Poe, E. A.: Grube und Pendel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.
- Polt-Heinzl, Evelyne: Wo die „Fräuleins“ wohnen. Von Vermieterinnen, Zimmerherrn und sonstigen Subjekten. Exemplarische Fälle bei Ödön von Horváth, Franz Kafka, Felix Dörmann und Anna Gmeyner. In: Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006. S. 83-94.
- Precht, Richard David: Liebe. Ein unordentliches Gefühl. München: Goldmann 2010.
- Rossi, Sonia: Fucking Berlin. Berlin: Ullstein 2008.
- Schmidt-Ott, Anja C.: „Ich muss mich schwächer zeigen, als ich bin, damit er sich stark fühlen kann.“ Geschlechterbilder in Exilromanen von Ödön von Horváth, Maria Leitner, Anna Gmeyner und Irmgard Keun. In: Gender – Exil – Schreiben. Hg. von Julia Schöll. Würzburg: Königshausen und Neumann 2002. S. 109-128.
- Schneider, Hansjörg: Der Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft. In: Über Ödön von Horváth. Hg. von Traugott Krischke und Dieter Hildebrandt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. S. 59-71.
- Schulenburg, Ulrich: Warum verkaufen sich Horváth-Fräulein leichter? In: Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006. S. 95-109.
- Streitler, Nicole: Die schöne Unbekannte bei Schnitzler, Musil und Horváth. In: Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von

Horváths. Hg. von Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006. S. 67-83.

- Schmidt-Dengler, Wendelin: „Die Wahrheit hat selten Pointen.“ Zur Kurzprosa Ödön von Horváths. In: Profile. Bd. 8. 4/2001. Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit. Hg. von Klaus Kastberger. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2001. S. 35-45.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit. Wien · Köln · Weimar: Böhlau Verlag 2002.
- Sonnleitner, Johann: Soziolinguistische Aspekte des Bildungsjargons bei Ödön von Horváth. In: Profile. Bd. 8. 4/2001. Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit. Hg. von Klaus Kastberger. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2001. S. 52-62.
- Wapnewski, Peter: Ödön von Horváth und seine Geschichten aus dem Wiener Wald. In: Materialien zu Ödön von Horváths >Geschichten aus dem Wiener Wald<. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. S. 10-43.
- Wittgenstein, Ludwig. Tractatus logico-philosophicus. Logisch – philosophische Abhandlung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- Wiese, Benno von: Ödön von Horváth. In: Ödön von Horváth. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981. S. 7-45.

Internetquellen:

- Finger Evelyn und Ijoma Mangold: Hat die Liebe noch eine Chance? In: www.zeit.de/2010/34/Liebe/ 34/2010. (02.12.2013).
- Horváth, Ödön von: Sportmärchen Kapitel 2. <https://www.google.at/#q=gutenberg+spiegel>. (16. 4. 2013).
- Horváth, Ödön von: Amazonas. Eine romantische Novelle. In: Kleine Prosa. Kapitel 7. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/2892/7>. (10. 05. 2013).
- Jeges, Oliver: Generation Maybe. http://www.welt.de/print/die_welt/debatte/article13940770/Generation-Maybe.html. (10.03.2013).
- Mayer, Norbert: Horváth, verloren im Möbellager. In: http://diepresse.com/home/kultur/news/559088/Akademietheater_Horvath-verloren-im-Mobellager. 17.04.2010. (20.5.2013).
- Mayer, Norbert: Kasimir und Karoline sind rasch fertig. In: http://diepresse.com/home/kultur/news/1290546/Josefstadt_Kasimir-und-Karoline-sind-rasch-fertig. 14.9.2012. (21.05.2013).

- Mottinger, Michaela: Horváth mit happy End? Das geht! In: <http://kurier.at/kultur/buehne/josefstadt-horvath-mit-happy-end-das-geht/811.525>, 14.09.2012. (21.05.2013).
- Petsch, Barbara: Dezent modernisierter Horváth: Geschichten ohne Wienerwald. In: http://diepresse.com/home/kultur/news/729515/Dezent-modernisierter-Horvath_Geschichten-ohne-Wiener-Wald, 3.2.2012. (21.05.2013).
- Der Traum vom schnellen Geld. <http://www.sueddeutsche.de/karriere/studie-zu-sexarbeit-unter-studierenden-studentenjob-prostituierte-1.1098538>. (14.3.2013).

8. Anhang

Abstract

Das Thema dieser Diplomarbeit ist, anhand einiger Texte Ödön von Horváths zu zeigen, warum menschliche Beziehungen, insbesondere Liebesbeziehungen, unter dem Einfluss ökonomischer Faktoren zu scheitern drohen. Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist, dass es zwischen gesellschaftlichen Normen, sozialen Strukturen, wirtschaftlichen Faktoren und den Erscheinungsformen der Liebe Wechselwirkungen gibt. Dieses Phänomen, die Ökonomisierung von Herzensangelegenheiten, ist meines Erachtens außerhalb literarischer Texte, nämlich in der Realität der Gegenwart, von besonderer Bedeutung. Zu verstehen, wie ökonomisches Denken innige soziale Beziehungen untergräbt, kann vielleicht einen Beitrag leisten, soziale Beziehungen zu verbessern. Dieser Aspekt wird in Kapitel zwei dieser Arbeit näher aufgegriffen und durch die Beispiele einschlägiger zeitgenössischer Theaterproduktionen illustriert. Kapitel drei gibt einen Überblick der für diese Arbeit verwendeten Texte und skizziert ihre Inhalte. In Kapitel vier wird dargelegt, dass die Verdinglichung der wesentliche Vorgang bei der Ökonomisierung von Liebesbeziehungen ist. Um zu verdeutlichen, dass die Ökonomisierung von Liebesbeziehungen auf viele verschiedene Arten von statten gehen kann, habe ich als „Baukasten und Filter“ das Werk *Fragmente einer Sprache der Liebe* von Roland Barthes herangezogen. In Kapitel fünf habe ich versucht, einige Elemente aus diesem „Thesaurus der Liebe“ herauszugreifen und ihre Relevanz in den Texten Horváths darzulegen. Dadurch ist es gelungen, darzulegen, was man unter Ökonomisierung sozialer Beziehungen versteht und dies zu analysieren.

Zusammenfassend zeige ich in dieser Arbeit, dass die *Fragmente einer Sprache der Liebe* (1977) bereits ein halbes Jahrhundert vorher in den Texten Horváths aufzufinden sind und verdeutliche über diese „Fragmente“ die Aktualität der ökonomischen Verhältnisse in Beziehungen.

Der Zusammenhang zwischen einer Ökonomisierung von Beziehungen, den Fragmenten Barthes, den Texten Horváths und der Gegenwart wird noch einmal aufgezeigt. Dass diese Ökonomisierung so manchen Kuss in einen Biss verwandeln kann, zeigt sich nicht nur in literarischen Texten, sondern auch in der Außer-literarischen-Welt der Gegenwart.

An attempt is made in this diploma thesis to show – using a small selection of Ödön von Horváth's works – why human relationships, particularly love relationships, are jeopardized or destabilized by economic factors.

The starting point of my considerations is the hypothesis that societal standards, social structures, economic factors and manifestations of love are widely interconnected. This phenomenon, the *economizing of matters of the heart*, is to my mind of even greater importance in the present reality outside of literary texts. To understand how economic thinking and calculation undermine intimate bonds between people might serve as a basis to more efficiently repair broken social relations. This possibility is discussed in more detail in chapter 2 of this thesis and illustrated by a few examples of contemporary theatre productions. In chapter 3 an overview is given of the texts used to support the conclusions of this work and their contents are outlined. Chapter 4 indicates that *reification* is at the centre of the process called *economizing of matters of the heart*. In order to clarify that this economizing can take place in several different fashions I have used Roland Barthes's book entitled *A Lover's Discourse: Fragments* as a filter and construction kit. In chapter 5 a few elements from that 'thesaurus of love' are extracted and their relevance for the interpretation of Horváth's texts is suggested. By that somewhat arbitrary approach it was possible to explain what *economizing of social relationships* might mean and analyse some of their hidden variants (silence, subjection, catastrophe).

In summary, this thesis shows that fragments of love and fragments of language as analysed in *A Lover's Discourse: Fragments* (1977) by Roland Barthes can be found in some of Horváth's texts half a century earlier. The relevance of economic conditions for all matters of the heart in non-literary reality is considered. The economizing of social relationships, fragments of love as depicted and understood by Barthes and mirrored in some works of Horváth are examined with respect to current social interaction. Obviously reification of love endeavours by economic reasoning can turn some caresses intended as kisses into bites, not only in fiction but in current reality beyond literature too.

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen Personen bedanken, die mir das Zustandekommen und die Fertigstellung dieser Diplomarbeit ermöglicht haben. Zustandekommen deshalb, weil ich weiß, dass die Ermöglichung eines Studiums keine Selbstverständlichkeit ist. Die Fertigstellung verdanke ich der langjährigen Geduld und Unterstützung meiner Familie. Meiner Mutter, Mag. Barbara Wöhrer, danke ich vor allem für die allumfassende Unterstützung, besonders für die vielen Gespräche und ihre Herzenswärme, meinem Vater, Walter Wöhrer, für die liebevolle Unterstützung und die Erhaltung meines Humors in schwierigen Zeiten. Ganz besonders danke ich meinen Großeltern, Martha und Heinz Huber, für ihre Geduld und Innigkeit und ihre Eigenschaft, in einem Menschen immer das Beste zu sehen.

Besonderer Dank gilt meinem Betreuer, Dr. Klaus Kastberger, der mir stets mit kompetentem Rat zur Seite stand und sich durch nichts von seiner freundlichen Begleitung bei der Arbeit abhalten ließ.

Mag. Marianne Brandner danke ich für die kritische und präzise Hilfestellung und die Durchsicht dieser Arbeit und Dr. Harald Kollegger für die anregenden und informativen Gespräche, die dem Arbeitsprozess dieser Diplomarbeit zugute gekommen sind.

Meinem langjährigen Freund, Julian Kühnel, meinen Freunden und Freundinnen danke ich für die immer unterstützende Freundschaft und den Mut, sich in Konfrontationen mit mir und meiner Arbeit auseinanderzusetzen und die damit verbundene – nicht ökonomische – Entscheidung, einen Menschen aus freier Wahl und ohne Berechnung anzunehmen und zu lieben.

Lebenslauf

Name: Barbara-Maria Wöhrer
Staatsangehörigkeit: : Österreich
E-Mail: a0307762@unet.univie.ac.at

Schulbildung:

- Volksschule in Wien bei den Schulschwestern von 1991- 1995
- Gymnasium in Wien, Diefenbachgasse, von 1995 - 2003
- Matura im April 2003
- Studium der Romanistik (Französisch) und der Theaterwissenschaften von 2003 - 2006
- 2006/2007: Studienwechsel: Lehramt: Germanistik, Psychologie/Philosophie

Tätigkeiten neben dem Studium:

- Au - Pair Aufenthalte in Frankreich
- Arbeit bei den Wiener Kinderfreunden von 2008-2013 im Bereich: Betreuung, Begleitung und Animation von Kindern
- Langjährige Arbeit mit Kindern und Jugendlichen in sozialen Bereichen
- Betreuung von Personen mit erhöhtem Förderbedarf (WAG)
- Arbeit als Reiseleiterin für Jugend- und Erwachsenengruppen
- Lehrerin für DaF in der Deutsch Akademie Wien seit 2013